

PARAGONE

*Rivista mensile di arte figurativa e letteratura
fondata da Roberto Longhi*

ARTE

Anno LXXIII - Terza serie - Numero 165-166 (871-873)
Settembre-Novembre 2022

SOMMARIO

SILVIA BRUNO: *Giovan Francesco Romanelli a Parigi: prime opere per Giulio Mazzarino* - ELISA ACANFORA: *Vetri dipinti e pratiche di copia nell'officina di Luca Giordano* - MARIANO SAGGIOMO: *Due aggiunte al catalogo di Francesco Liani ritrattista* - GIORGIO MOTISI: *"Under the sign of the ram". Rauschenberg alla Galleria dell'Ariete*

ANTOLOGIA DI ARTISTI

Carlo Preda: ninfe, dee, reine e pene d'amore (Filippo Maria Ferro)

Mandragora

Redattori

MARIA CRISTINA BANDERA, DANIELE BENATI, CARLO BERTELLI,
PIER PAOLO DONATI, ELENA FUMAGALLI, MINA GREGORI,
ANTONIO PAOLUCCI, BRUNO TOSCANO

Segreteria di redazione

NOVELLA BARBOLANI DI MONTAUTO
SONIA CHIODO

Traduzione dei riassunti a cura di

FRANK DABELL

PARAGONE ARTE IS A PEER-REVIEWED JOURNAL

Direzione

via Capo di Mondo, 61 - 50136 Firenze
Tel. +39 055 2654384 - Fax +39 055 2655120
E-mail: redazione.arte@paragone.it

Amministrazione

Mandragora

via Capo di Mondo, 61 - 50136 Firenze
Tel. +39 055 2654384 - Fax +39 055 2655120
E-mail: info@paragone.it
www.paragone.it

Grafiche Martinelli, Bagno a Ripoli
Finito di stampare nel mese di novembre 2022

ELISA ACANFORA

VETRI DIPINTI E PRATICHE DI COPIA
NELL'OFFICINA
DI LUCA GIORDANO

“Rarissimi sono i vetri dipinti napoletani del tardo Seicento con firme, sigle o scritte”: così affermava Alvar González-Palacios nel 1984, offrendo un contributo fondamentale per la riscoperta del genere e di alcuni dei suoi artefici principali attivi nel Regno, ma nel contempo sottolineandone le persistenti difficoltà attributive¹. Sebbene da allora l'interesse per la *peinture sur verre* abbia visto avanzamenti decisivi in sede critica², l'affermazione appare ancora oggi condivisibile, così che vale la pena ritornare su una serie di tre sottovetri /*tavole 4b, 7, 9/*, uno dei quali siglato, unendovi proposte ulteriori, setacciate parimenti nell'ambito giordanesco; grazie ad esse, credo, si potranno ben illuminare quei procedimenti di citazione, copia e appropriazione che costituirono le modalità di raffronto tra gli artisti e i loro maestri, e, nel caso specifico, nei confronti del grande caposcuola partenopeo.

Partendo dunque da quello che sinora è stato considerato un trittico (ma non siamo del tutto certi sia nato come tale)³, esso si compone di una 'Natività della Vergine' /*tavola 4b/* e di un 'Riposo nella fuga in Egitto' /*tavola 7/*, di misure analoghe (64 x 48,5 cm) in formato verticale, corredate da un 'Cristo nell'orto degli ulivi' (70 x 93 cm) /*tavola 9/*, su cui compare – apposta quasi al centro della composizione che in questo caso è orizzontale – la sigla dell'artista con le prime due lette-

re capitali intrecciate: “DC·G·Pr·Regius”. Come ha ben inteso Davide Dotti, cui devo la conoscenza dei tre *sous verre*, oggi in collezione privata, si tratta della firma di Carlo Garofalo che, in virtù della sua nomina come pittore di corte a Madrid, si qualifica come “Pictor Regius”.

Sebbene il ‘Cristo nell’orto degli ulivi’ fosse passato già con il corretto riferimento al Garofalo nell’asta Rubinacci a Genova del 29 ottobre 2008⁴, esso è stato reso noto nel 2011, insieme agli altri due esemplari presenti nella medesima collezione, da Achille Della Ragione, che, non senza enfasi mediatica ma leggendovi a torto “DC P(inxit)”⁵, ne proponeva complessivamente l’assegnazione a Domenico Coscia, creando in tal modo un equivoco, del tutto ingiustificato, tra due pittori compresenti nella bottega giordanesca, e come tali ricordati dalle fonti.

È Bernardo De Dominicis, infatti, che nella biografia di Luca Giordano, ricordandone l’“abilità universale in tutte l’arti pittoriche” e la perizia anche nel dipingere su “cristalli”, fornisce, com’è ben noto, un tracciato puntuale degli specialisti nel genere che evidentemente trovarono ampi spazi all’interno dell’atelier del caposcuola napoletano, seguendone modelli e tecniche⁶. Come riconobbe lucidamente il biografo – e su questo concorda la critica moderna⁷ –, il Giordano dovette giocare un ruolo chiave nel perfezionare l’antica tecnica della pittura inversa su vetro (che nel Seicento regnicolo vide proseliti illustri quali Giacomo Del Po) e nel trasmetterla agli allievi. Il suo contributo va visto nello sviluppo di un pittoricismo fluido e luminoso, sfruttando le potenzialità del supporto vitreo, e nell’alleggerimento espressivo, aspetti che contribuirono alla fortuna del genere, facendo sì che questi oggetti – isolati come opere autonome o in piccole serie o a decorazione di pezzi di ebanisteria – fossero sempre più ricercati per studioli e *cabinets* di squisita raffinatezza. Il celebre passo dedominiciano offre altresì, come mi fa notare Stefano Causa, un ritratto nitido dell’organizzazione dell’officina giordanesca, nella quale il maestro, pressato dalle numerose richieste del mercato anche internazionale, demandò evidentemente in larga misura ai

propri collaboratori l'esecuzione di queste 'opere in piccolo'. Affascinati dalla sua stilistica, e soprattutto ammaliati dalla sua sfrenata fantasia e scioltissima facilità inventiva, gli allievi, per contro, da lui presero spesso in prestito le trovate compositive, da cui trassero derivazioni e copie vere e proprie.

Dei "discepoli di Luca [che] dipinsero anche cristalli e furono famosi in tal genere", lo storiografo menziona "Carlo Garofalo, Andrea Vincenti della provincia di Lecce, Domenico Perrone, che si pose ad indagare la sceltrezza de' colori, e fece ottime e finissime lacche [...], Francesco, detto Ciccio della Torre, e Domenico Coscia, che fece assai bene di quei cristalli, che si usavano nelli scrittorii"⁸. Sempre a suo dire, "miglior di tutti però fu il nominato Carlo Garofalo che per la sua virtù meritò di esser proposto dal suo maestro al re Carlo II in Ispagna; onde fu da quel sovrano chiamato a dipingere i cristalli che doveano servire per li scrigni e per altri adornamenti delle stanze regali, non potendo Luca dipingerli, occupato abbastanza nelle pitture della gran chiesa dell'Escuriale"⁹. Questa attestazione fa del Garofalo, a tutti gli effetti, se non il migliore in assoluto, certo il più celebrato pittore su vetro attivo a Napoli nella seconda metà del Seicento. Secondo il De Dominici, egli fu, dunque, per Luca uno dei collaboratori più stretti e un alter ego nella pittura su vetro, se non addirittura l'intermediario presso la corte di Carlo II, secondo il parere più tardo di Onofrio Giannone¹⁰ che proprio del Garofalo fu allievo. Come indicato da quest'ultimo e confermato per via documentaria¹¹, l'artista fu in Spagna a partire dal 1688, precedendo il Giordano come pittore di corte, e rientrò a Napoli nel 1692, quando il maestro era in procinto di mettersi in viaggio o piuttosto era da poco arrivato¹². Infatti, nel 1691 egli stesso affermò di essere a Madrid da più di tre anni dipingendo "in specchi grandi e piccoli" per la famiglia reale ("en espexos grandes y pequeños así para el quarto de V[uest]r^a M[a]g[esta]d como para el de la Reyna n[uest]r^a s[eño]r^a")¹³, mentre nel 1692, infine, chiese a Carlo II il permesso di tornare in patria con la moglie e i figli, permesso concessogli insieme alla nomina di pittore regio senza paga¹⁴. Sapevamo, difatti, già dal Cean Bermudez che il

sovrano spagnolo gli concesse “el título de su pintor sin sueldo” il 21 dicembre 1692¹⁵.

L'attività di Carlo Garofalo come pittore di cristalli, attestata ampiamente negli inventari spagnoli¹⁶ e napoletani¹⁷, ha possibilità di essere riconosciuta grazie ad alcune opere vergate a suo nome, apparse in varie collezioni e sul mercato¹⁸, a partire dai due grandi vetri (85 x 65 cm) firmati in una raccolta privata – ‘Bacco e Arianna’ e ‘Trionfo di Galatea’ (meglio identificabile, come diremo, quale ‘Allegoria dell’acqua con Galatea e Nettuno’) /*tavole* 10*b*, 11*b*/ – pubblicati da Alvar González-Palacios nel 1984¹⁹. Nel primo di questi due esemplari /*tavola* 10*b*/ Carlo appose – così come fece nel ‘Cristo nell’orto degli ulivi’ /*tavola* 9/ ora riconsiderato – la sua qualifica di “Pittore del Re Cattolico” (“P.r REGIS CATT.”), ciò che ha portato a suggerirne un’esecuzione dopo la sua nomina, avvenuta appunto nel 1692, e prima del 1700, quando il re era ancora in vita²⁰. Un’osservazione che, con cautela, è stata estesa ad altri pezzi sottoscritti in maniera similare, come la suite, transitata a varie aste²¹, composta da quattro dipinti su vetro, raffiguranti (su modelli altrui /*tavola* 12*a*/²²) ‘Venere e Amore’, ‘Diana al bagno’, ‘Trionfo di Galatea’ e ‘Pan e Siringa’ /*tavola* 12*b*/ (quest’ultimo pannello il solo del gruppo, a ben vedere, firmato dal pittore: “Dn. C.us Garofalus Pictor Regis”). Prudenza tuttavia si impone. Come credo, infatti, non è da escludere che questo titolo di pittore del re ad honorem (così come lo definisce a giusta ragione Aterido²³), ottenuto poco prima della partenza da Madrid a riconoscimento dei servigi prestati sino ad allora per la corona, non fosse stato dismesso dal Garofalo negli anni successivi. Lo farebbe pensare in particolare lo stile decisamente avanzato della coppia a pendant edita nel 1984 – che, come abbiamo testé ricordato, ha aperto la ricomposizione moderna del suo catalogo –, raffigurante ‘Bacco e Arianna’ e l’‘Allegoria dell’acqua con Galatea e Nettuno’ /*tavole* 10*b*, 11*b*/. Qui il giordanismo appare decisamente alleggerito, con una tenerezza estrema negli affetti e con un’eleganza nei nudi, nel contempo morbida e leziosa, aspetti quest’ultimi che guardano senza dubbio alla svolta rocaille di Paolo de Matteis (che,

ora sappiamo, avvenne intorno al 1699-1700)²⁴ e mi portano quindi a supporre per il pendant una datazione nell'ultimo periodo di attività del Garofalo, verosimilmente tra il 1700 circa e il 1705, anno della sua scomparsa. Caratteri non lontani, all'incirca coevi se non di poco precedenti, accompagnati da una tenuta alta non dissimile, trovo nel cosiddetto trittico */tavole 4b, 7, 9/*, probabilmente tutto di sua mano, da cui abbiamo preso le mosse. A riprova di tale cronologia, posso portare il riconoscimento che il sottovetro con 'Bacco e Arianna' */tavola 10b/* si fonda sulla composizione che Giuseppe Simonelli firmò nella tela */tavola 10a/*, commissionatagli, attraverso padre Sebastiano Resta, dal vescovo Giovan Matteo Marchetti (1647-1704) per il salone del proprio palazzo pistoiese nel 1695²⁵, data che viene a porsi come utile *post quem*.

Un'analoga impronta giordanesca, risolta ancora una volta in una cifra stilistica che appare più svolta e più dolce del caposcuola e che risente della maniera tenera e composta di Giuseppe Simonelli e del de Matteis (ma che non è lontana, come diremo, anche dallo stile del Cenatiempo), è anche nell'«Adorazione de Magi» (48 x 60 cm) */tavola 13a/* in collezione privata a Piacenza, cautamente restituita al Garofalo da Linda Martino nel 1984²⁶. Accolta questa proposta – che, a mio avviso, trova piena giustificazione sulla base delle strette affinità con le opere firmate, il 'Bacco e Arianna' */tavola 10b/* e il 'Pan e Siringa' */tavola 12b/*, poc'anzi ricordate –, posso accostarvi altri esemplari, creando un gruppo del tutto omogeneo, in cui riconosco una medesima grafia, ampliando così il corpus dell'artista. Ritengo, innanzitutto, che si possa facilmente convenire che all'«Adorazione dei Magi» */tavola 13a/* di Piacenza è lecito avvicinare, per una palmare consonanza esecutiva e formale, la redazione (33 x 33 cm) che ripropone il soggetto con poche varianti */tavola 13b/* comparsa nel 2018 presso Wannes a Genova con il riferimento, davvero insostenibile, al Giordano stesso²⁷. A rafforzare il mio convincimento va il fatto che risulta inoltre similissima a entrambe (sebbene offerta in controparte) l'«Adorazione dei Magi» (65 x 86,8 cm) */tavola 14/*, già a Roma nella collezione Funaro²⁸, che significativamente è

passata sotto il nome del Garofalo all'asta Christie's a Milano del 24 novembre 2010²⁹. E a quest'ultima, infine, con cui condivide in modo letterale il paesaggio dal cielo terso e striato, le figure dolci della Vergine con il Bambino e dell'angioletto in volo, ho modo di legare il 'Riposo nella fuga in Egitto' (42 x 33, 5 cm) /tavola 15/ alienato presso Blindarte nel 2013³⁰, la cui qualità poco più alta non ne giustifica, a mio parere, il conferimento al capobottega, che veniva proposto nel catalogo della vendita, indirizzandolo invece, anche per i caratteri pressoché sovrapponibili della stesura, alla mano del discepolo.

Ancora a lui posso accostare, se pur con qualche prudenza, i due sottovetri (42 x 33 cm), raffiguranti 'San Pasquale Baylon' e 'San Girolamo nel deserto' /tavola 16a, b/, togliendoli, in ogni caso, dall'impropria assegnazione al Giordano, con la quale sono stati etichettati nel momento in cui venivano assicurati a un recente passaggio in asta³¹.

Così ricomposta – e in linea dunque con gli sviluppi di Paolo de Matteis e del giordanismo ortodosso ma ammorbidito di Giuseppe Simonelli –, l'attività del Garofalo va vista in stretta relazione alla pratica, usuale e tipica dell'atelier giordanesco, di riproposizione di modelli compositivi del maestro. Una pratica che lo stesso Luca Giordano (da copista abile e assiduo quale fu anch'egli secondo una tradizione consolidata nella bottega paterna) dovette incoraggiare tra i suoi collaboratori³².

In tal senso, e ritornando sugli esemplari di cui ho appena ridiscusso la paternità, mi è facile osservare, infatti, che la 'Natività di Maria' /tavola 4b/ in collezione privata, qui assegnata all'allievo, ripropone invertita la tela di analogo soggetto /tavola 4a/ databile tra il 1690 e il 1692 che il Giordano lasciò a Napoli nella chiesa dei Santi Apostoli³³. È altresì interessante notare che la composizione si avvicina strettamente a quella, seppur con varianti, di un vetro (33,2 x 36 cm) /tavola 5a/ non in buone condizioni di conservazione e in stato frammentario, che si trova al Prado e che Andrés Úbeda de los Cobos ha recentemente reso noto³⁴, catalogandolo, non a torto, come opera problematica nel corpus giordanesco e provando ad avvicinarlo in modo cauto e dubitativo al Garofalo. Un'ipotesi,

che, se pure rimane con vari margini di incertezza, potrebbe offrire una testimonianza preziosa dell'attività del Garofalo in Spagna, forse antecedente al 1692, anno in cui in virtù del titolo acquisito poco prima della partenza egli cominciò a firmarsi con la qualifica di pittore regio.

La stessa impaginazione che il Giordano aveva ideato nella 'Natività di Maria' /*tavola 4a*/ per i Santi Apostoli, va notato, era stata ripresentata, con una interpretazione intenerita del modello che dovette interessare il Garofalo, in una delle grandi pale laterali /*tavola 5b*/ per il complesso della Santissima Annunziata a Sulmona, licenziata, probabilmente a Napoli, nell'aprile 1688³⁵ da Giuseppe Simonelli, pittore che, come osservava il De Dominici con poca indulgenza, "tutto all'opere di Luca si riportava"³⁶ tanto da esserne stato uno dei maggiori copisti. E, vogliamo aggiungere, anche uno dei suoi più intensi interpreti.

Restando a Carlo Garofalo, si osserverà, a complemento, che il suo 'Riposo nella fuga in Egitto' /*tavola 7*/ in collezione privata replica, rovesciandola e traslandola nel formato verticale, la tela di Luca Giordano già nella raccolta dei principi Seclì a Lecce o, ancora più da vicino e agevolmente, la versione in piccolo /*tavola 6*/, su rame, nella Pinacoteca Comunale di Macerata³⁷, mentre, nello stesso 'trittico', il suo 'Cristo nell'orto degli ulivi' /*tavola 9*/ riprende letteralmente, e non ribaltata, la medesima tarda composizione del maestro /*tavola 8*/ nella collezione MacCrohon a Madrid³⁸. Delle sue due lastre edite dal Palacios, l'una /*tavola 10b*/, si è detto, deriva da Giuseppe Simonelli /*tavola 10a*/, mentre l'altra /*tavola 11b*/ traspone con esattezza l'Allegoria dell'acqua con Galatea e Nettuno' /*tavola 11a*/, parte di una serie di dipinti giordaneschi raffiguranti i quattro elementi, oggi a Firenze nel Museo di Casa Martelli e provenienti dalla collezione di don Gaspar de Haro y Guzmán, marchese del Carpio e viceré di Napoli dal 1683 al 1687³⁹. Un'altra delle opere certe del Garofalo, infine, quale il già citato 'Pan e Siringa' /*tavola 12b*/ firmato, andato in asta, reitera in maniera fedele la redazione giordanesca /*tavola 12a*/ già nella Walpole Gallery di Londra⁴⁰, pur trasponendola *en reverse* nel modo usuale nella pittura 'a rovescio' dei sottovetri. Il

genere fu, dunque, uno dei campi in cui meglio si delinearono le dinamiche di riproposizione dei modelli, e altresì si misurò, come è stato giustamente osservato⁴¹, la forza di irradiazione del linguaggio di questa officina.

Dei vari specialisti che, con Carlo Garofalo, il De Dominicis ricorda formatisi presso Luca, nulla si sa, tuttavia, del leccese Andrea Vincenti e di Domenico Perrone, e poco su Francesco della Torre (probabilmente identificabile nel Monogrammista F.D.T.)⁴². Del Coscia, invece, da un lato disponiamo di notizie documentarie che lo attestano come un virtuoso della pittura su vetro e su specchio⁴³, ma, dall'altro, l'unico dipinto, a mio sapere, sinora riemerso, è una severa opera su tela raffigurante la 'Circoncisione di Cristo entro una ghirlanda di fiori' /*tavola* 18/, firmata come figurista insieme al fiorante Niccolò Cassisa, venduta a un'asta belga nel 2013⁴⁴. Una collaborazione quest'ultima che ci appare molto intrigante dal momento che entrambi erano provetti nella pittura su specchi⁴⁵, cosicché non si può escludere che anche in questo genere poterono aver avuto occasione di misurarsi in una collaborazione.

Restando al contesto napoletano, ritrovamenti recenti, soprattutto documentari, hanno fatto recuperare varie personalità, tra cui compaiono, oltre a Vincenzo Gesualdo e Vittorio Billa (documentato al 1635 e forse riconoscibile nel Monogrammista V.B.L.), anche Biase d'Acata, Onofrio de Turre, Antonio Sebastiano, Baldassarre Farina, Gerolamo Farina, Giuseppe De Mauro e Antonio Bentivoglio⁴⁶, nomi quest'ultimi che, in assenza di opere certe, è tuttavia difficile legare al magistero giordanesco. Altri specialisti, connessi invece più espressamente a quella scuola, sono riemersi di recente, tra cui Carlo, il fratello di Francesco della Torre – per il quale il venticinquenne Luca Giordano si impegnava nel settembre 1659 a insegnare la tecnica della pittura su vetro⁴⁷ –, e tentativamente Girolamo Cenatiempo e Giuseppe Simonelli, se appartengono veramente a quest'ultimo le due lastrine apparse presso Christie's nel settembre 1987⁴⁸.

Il panorama, dunque, degli artisti dediti al genere si è molto dilatato – a fronte, per contro, dei pochi dipinti sicuri

riemersi – e ciò deve portare a rafforzare le nostre cautele nel campo attributivo. E, a complicare le difficoltà nel discernimento delle paternità della pittura sottovetro, specie di ambito giordanesco, non si può non rilevare che la mancanza di un chiaro quadro complessivo dei pittori implicati si assomma alle consuetudini di un atelier nel quale lo stesso Giordano praticò, ed evidentemente promosse in modo sistematico e per il mercato, esercizi e attività di copia, replica e derivazione. La questione stessa dell'autografia di Luca nella pittura *sous verre*, che per alcuni pezzi di qualità superlativa e di incontrovertibile cifra stilistica (penso, in specie, ai vetri spagnoli del palazzo della Granja a San Idelfonso e ai due /*tavola 17a*/ dell'Art Gallery of Ontario a Toronto)⁴⁹ non pone problemi e risulta del tutto manifesta, in diversi altri casi⁵⁰ ci impone di riflettere sull'apporto, in tutto o in parte, della sua bottega.

In tal senso, mi sembra del tutto problematica l'attribuzione al Giordano dei due vetri (34 x 44 cm), raffiguranti la 'Sacra Famiglia con San Giovannino' /*tavola 19a*/ e la 'Fuga in Egitto', nelle Gallerie fiorentine (inv. 7012 e 7013), già a lui proposti dal Chiarini e dalla Meloni come quelli appartenuti al gran principe Ferdinando de' Medici⁵¹. Al di là di una possibile ipotesi sulla loro provenienza, essi sembrano essere, a mia idea, dello stesso pennello, ancora anonimo, del piccolo olio su vetro (21,5 x 17 cm) /*tavola 19b*/, passato a una vendita romana nel 1998 giustamente come "seguace di Luca Giordano"⁵², e dove si ripropone con assoluta corrispondenza la medesima composizione della 'Sacra Famiglia con San Giovannino' fiorentina. Con minime varianti questa stessa invenzione compositiva compare in un grande sottovetro (61 x 68,5 cm) di una tenuta decisamente più alta, già in collezione napoletana, presentato come di Luca Giordano da Linda Martino nel 2001⁵³ e quindi come tale transitato ripetutamente in aste recenti⁵⁴.

Così pure, mi riesce invero difficile accogliere la proposta al caposcuola, avanzata nella bella mostra *Luca Giordano dalla natura alla pittura* curata tra 2020 e 2021 per Capodimonte da Stefano Causa e Patrizia Piscitello, per tre esemplari in collezioni private /*tavole 17b, 20b*/, di diverso formato e che

non possono essere considerati parte di un'unica serie⁵⁵. Tra questi vi è la 'Betsabea al bagno' /*tavola 17b*/, di migliore qualità rispetto al 'Ritrovamento di Mosè' a pendant. Palesemente appoggiata nella disposizione delle figure all'autografo giordanesco con 'Venere e Marte' (Parigi, Musée du Louvre; Firenze, collezione privata, e redazioni, con aiuti, già sul mercato)⁵⁶, e forse memore anche del dipinto su vetro a Toronto /*tavola 17a*/ tratto dallo stesso Luca in controparte⁵⁷, essa sembra piuttosto accostabile al catalogo qui ricomposto del Garofalo, se ne consideriamo in specie la delicata tipologia dei volti, la costruzione veloce e sintetica del paesaggio e delle fronde, la luce tersa che sostiene una pittura smaltata e lucente, la stesura accarezzata dei morbidi nudi dell'eroina biblica e del puttino alato sulla fontana. Persino il docile leopardo che si abbeverava alla fonte si accorpa strettamente, sul piano della stilistica, ai due grandi felini maculati, che sono raffigurati con collari preziosi nel 'Bacco e Arianna' /*tavola 10b*/ in collezione privata, che, provvisto di firma, è di sicura paternità del Garofalo.

Una mano diversa appare quella cui spetta la 'Susanna e i vecchioni' (40 x 33 cm) /*tavola 20b*/ in collezione Liguori, il cui primo riferimento a Luca Giordano risulta formulato nel momento in cui l'opera è stata presentata sul mercato napoletano nel 2018⁵⁸, poi nel 2019⁵⁹, e quindi riproposto nella recente esposizione napoletana⁶⁰. Un riferimento che trova senza dubbio riscontro nella ripresa di modelli compositivi (giacché, come è stato osservato, il vetro riprende in controparte la composizione della 'Susanna' di Luca Giordano del museo di Kielce⁶¹ o la redazione /*tavola 20a*/ messa all'incanto a Napoli nel 2015)⁶², ma che non trova sostegno, a mio giudizio, sul fronte dell'esecuzione. Stilisticamente lontana infatti da quella del caposcuola, la stesura rivela qui, pur nella luminosità offerta dalla pittura su vetro, la predilezione per gli effetti di controluce, per i chiaroscuri macchiati, intensi, mentre la pennellata nervosa e filamentosa, a tratti sfilacciata, intride di succhi neoveneti il paesaggio e macchia le fronde e i due vecchioni in penombra. Per questi caratteri – oltre che per i caratteristici tipi fisionomici resi con una forte verve umoresca –, non fatico ad accostarvi la

bella serie dei *fixés sous verre* /tavole 21, 24a/ proveniente con probabilità da Napoli e ora conservata nel Museo Nazionale a Matera, che tentativamente si è riportata a Girolamo Cenatiempo⁶³. Di lui, sebbene non compaia nella rosa degli aiuti della bottega menzionati dal De Dominici, è stata recuperata anche una fervida attività come battagliista⁶⁴, che conferma da un lato la sua indubbia vocazione per la pittura di genere (dove la sua capacità è decisamente più alta che nelle pale d'altare), dall'altro la sua matrice giordanesca, di cui colse, appunto, gli aspetti ricchi di spirito e di scioltezza di pennellata⁶⁵. Nello specifico, per la 'Susanna' Liguori /tavola 20b/ non sfuggiranno infatti le similitudini non solo nell'ambientazione paesistica, ma soprattutto nel tipo femminile – nella resa dell'incarnato morbido e pallido, segnato dai sottili calzari azzurri all'antica e della complicata acconciatura che si raccoglie in trecce voluminose che ricadono sulle spalle – con gli esemplari /tavole 21, 24a/ della sequenza appartenuta a Camillo d'Errico ed esposta a Matera.

La serie lucana ci restituisce invero testimonianza di uno specialista, e non di second'ordine, della pittura su vetro giordanesca, il cui nome – almeno per ora – sembra verosimilmente da sciogliere in quello del prolifico Gerolamo Cenatiempo, sulla scorta soprattutto dei due dipinti di soggetto biblico in collezione privata da lui firmati e datati 1713⁶⁶, che, al pari delle battaglie, discoprono il suo lato più brioso e umoresco. Intorno a questa proposta attributiva, ancora passibile di conferme definitive o di smentite, si può costruire un corpus coeso di dipinti *sous verre*.

Vengo, allora, a una splendida coppia di sottovetri (23 x 34 cm) /tavole 24b, 25b/, ora presso Dario Porcini a Napoli, che per la sua alta tenuta vanta una significativa – ma invero problematica – proposta attributiva al Giordano⁶⁷. La necessaria revisione del catalogo dei vetri assegnati al grande pittore partenopeo, come si è tentata nell'occasione odierna, con la conseguente verifica delle spettanze degli specialisti all'interno dell'atelier, porta infatti a formulare conclusioni diverse. Ciò in virtù anche del fatto che uno dei due, raffigurante il 'Rat-

to di Elena' /tavola 24b/ risulta identico, in maniera davvero palmare nelle teste spiritose e nella liquidità del colore, a uno dei pezzi materani (23 x 40 cm) /tavola 24a/ già reintegrati al Cenatiempo. È questo il nome, dunque, che allo stato attuale delle nostre conoscenze appare quello meglio spendibile anche per le due lastre napoletane a pendant. Va altresì detto che, nella coppia, se il 'Sansone e i filistei' /tavola 25b/ riproduce, come è stato a ragione indicato⁶⁸, la composizione giordanesca di cui conosciamo il disegno preparatorio in collezione privata a Londra, nel 'Ratto di Elena' /tavola 24b/ abbinato l'artista ripropose, sempre in controparte, il soggetto di Luca noto da tempo in varie redazioni (Venezia, collezione privata; Caen, Musée des Beaux-Arts; Parigi, Galleria Heim) e di cui successivamente è stata edita la versione in una raccolta napoletana /tavola 22/⁶⁹. È proprio quest'ultima, ritenuta la più avanzata cronologicamente e posta verso la metà degli anni sessanta – nella quale la visione maggiormente ravvicinata rende le figure più monumentali e dove Paride indossa un vistoso elmo piumato –, a essere citata in modo letterale nella edizione in piccolo su vetro, tanto da poter esserne stata il modello diretto. Alla fortuna di questa felice invenzione giordanesca nel formato ridotto contribuì il fatto che lo stesso caposcuola ne aveva incentivato la stesura su vetro – e dunque già nella tecnica apprezzabile *en reverse* –, come prova la bella lastrina (28 x 34 cm) /tavola 23/ emersa presso Sotheby's nel 1990 come opera a lui attribuita⁷⁰, e alla quale, come ha indicato Chris Fischer⁷¹, si collega un disegno nello Statens Museum di Copenaghen, verosimilmente già a uso dei collaboratori. All'interno della bottega, inoltre, l'accoglienza di tale idea figurativa è testimoniata pure da un'altra riproposizione sempre su vetro (28 x 38 cm) comparsa in asta /tavola 25a/ con il riferimento al Garofalo⁷².

Una facile comparazione tra il modello offerto dal Giordano /tavole 22, 23/ e le derivazioni sul tema /tavole 24a, b; 25a/ redatte da collaboratori e seguaci, il cui stile emerge con varianti personali, fa ben intendere che, anche nei confronti di questo prototipo, non vi fu affatto l'intenzione di produrre delle copie pedissequae.

A seconda dei casi, evidentemente, e del gradimento della committenza, gli specialisti del genere della pittura su vetro nell'officina giordanesca furono probabilmente incentivati non solo a fornire riproposizioni letterali ma anche a procedere, così come è lecito nelle esecuzioni di partiture musicali, per parafrasi, traslazioni e traduzioni, interpretando – piuttosto che copiando in maniera servile – le brillanti composizioni ideate dal maestro.

N O T E

Desidero ringraziare Monica Bietti, Stefano Causa, Alvar González-Palacios, Galleria Lampronti, Riccardo Lattauda, Linda Martino, Eleonora Pontiggia, Dario Porcini, Sandra Romito, Jacopo Strati e le case d'asta Christie's e Sotheby's.

¹ A. González-Palacios, *Un adornamento vicereale per Napoli*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra, Napoli, 1984, II, pp. 293-297, in part. p. 263 (cit. 1984a).

² Sulla pittura su vetro, e sui vari centri di produzione, oltre alla bibliografia specifica indicata alle note seguenti, rimando più in generale a F. Tasso, *Vetro dorato (graffito e dipinto)*, voce in L. Castelfranchi Vegas, C. Piglione, F. Tasso, *Arti minori*, Milano, 2000, pp. 394-401 (con ampia bibliografia di riferimento) e a G. Funaro, R. Rivelli, *Vetri dipinti italiani*, Sant'Angelo in Vado, 1998; sull'ambiente napoletano si rinvia in particolare ad A. González-Palacios, *op. cit.*, 1984a; idem, *Il tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco. Roma e il Regno delle due Sicilie*, Milano, 1984, I, pp. 230-232, II, figg. 406-410 (cit. 1984b) e idem, *Il gusto dei principi: arte di corte del XVII e del XVIII secolo*, Milano, 1993, pp. 133-137, figg. 189-214; L. Martino, *Vetri dipinti*, in *Civiltà del Seicento*, cit., II, pp. 422-429, e nn. 5.151-5.154b; eadem, *Vetri dorati e graffiti e vetri dipinti a Napoli nel Seicento*, in *Centri e periferie del barocco. Corso internazionale di alta cultura. II. Barocco napoletano*, atti del convegno di studi (Roma, 22 ottobre-7 novembre 1987) a cura di G. Cantone, Roma, 1992, pp. 711-728; O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli, 1992, I, pp. 123, 232 nota 10, sui vetri attribuiti a Giordano ivi, I, p. 322, n. A435a-b; II, p. 705, figg. 567-568, cfr. inoltre pp. 187-212; L. Martino, in *Luca Giordano, 1634-1705*, catalogo della mostra a cura di O. Ferrari (Napoli-Vienna-Los Angeles), Napoli, 2001, p. 248, n. 80; V. Pinto, in B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, 1742-1745, ed. commentata a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli, 2017, III, parte I, note a pp. 860-861; L. Martino, in *Ritorno al barocco: da Caravaggio a Vanvitelli*, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa, Napoli, 2009, II, pp. 159-160, nn. 4.53, 4.54; R. Lattuada, in *Da Artemisia a Hackert: la collezione di un antiquario*, catalogo della mostra a cura di M. Di Martino (Caserta), Roma, 2019, p. 30; E. Acanfora, *Forenza barocca. Aggiornamenti e novità*, Napoli, 2020, pp. 9-14.

³ Come mi riferisce l'attuale proprietario, è probabile che il 'Cristo nell'orto degli ulivi' non sia stato acquistato insieme agli altri due esemplari.

⁴ *Asta di Antiquariato*, Genova, Rubinacci, 29 ottobre 2008, p. 89, lotto 448 (Carlo Garofalo).

⁵ A. Della Ragione, *Nuovi saggi sui pittori napoletani del Seicento*, Napoli, 2011, pp. 20-21, tavv. 69-71: osservo che nella didascalia del "Cristo e l'angelo" (ivi, p. 45), pur ribadendone la paternità del Coscia, egli legge, diversamente, la sigla come "DC G P Regius". Per i tre dipinti indica, inoltre, la provenienza, che non trova riscontro, dall'antiquario Porcini di Napoli.

⁶ B. De Dominicis, *op. cit.*, III, parte I, 1745, ed. 2017, pp. 860-861.

⁷ Cfr. L. Martino, *op. cit.*, 1992, pp. 713-714; F. Tasso, *op. cit.*

⁸ B. De Dominicis, *op. cit.*, III, parte I, 1745, ed. 2017, pp. 860-861.

⁹ Ivi, p. 861.

¹⁰ O. Giannone, *Ritratti o giunte sulle vite de' pittori napoletani*, ms., 1771-1773, ed. a cura di O. Morisani, Napoli, 1941, p. 166. Sulla questione cfr. recentemente G. Scavizzi, in O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli, 2000, I, pp. 123-155, in part. p. 123, e pp. 187-188.

¹¹ I documenti sono stati pubblicati da J.R. Sánchez del Peral y López, *Carlo Garofalo en España. Puntualizaciones sobre un pintor "giordanesco"*, in 'Goya', 288, 2002, pp. 172-180; cfr. quindi V. Pinto, in B. De Dominicis, *op. cit.*, III, parte I, 1745, ed. 2017, nota 430, p. 861. Sul Garofalo, in relazione al suo soggiorno spagnolo, si veda inoltre M. Hermoso Cuesta, *Nuevos datos sobre la presencia de artistas napolitanos en España en el s. XVII*, in 'Artigrama', 7, 2002, pp. 313-328; per un quadro generale cfr. Á. Aterido, *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico 1685-1726*, Madrid, 2015 (in part. pp. 71-72, figg. 45-48 sul Garofalo).

¹² Partito il 22 aprile 1692 per la Spagna, Luca Giordano arrivò a Madrid il 3 luglio: si veda il regesto redatto da R. Ruotolo, *Recopilación documental sobre la vida y obra de Luca Giordano*, in *Luca Giordano y España*, catalogo della mostra a cura di A.E. Pérez Sánchez, con il coordinamento di I. Morán Suárez, Madrid, 2002, in part. p. 333. Un'ampia bibliografia recente, soprattutto spagnola, ha approfondito i rapporti del Giordano con la Spagna: si veda G. Redín Michaus, *Da Caravaggio a Bernini. Capolavori del Seicento italiano nelle collezioni reali di Spagna*, catalogo della mostra (Roma), Milano, 2017, pp. 50-51 (con bibliografia); per una sintesi della questione cfr. O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano: nuove ricerche e inediti*, Napoli, 2003, pp. 80-81 (con bibliografia); A. Úbeda de los Cobos, *Luca Giordano et l'Espagne*, in *Luca Giordano: le triomphe de la peinture napolitaine*, catalogo della mostra a cura di S. Causa (Napoli-Parigi), Paris, 2019, pp. 116-135.

¹³ J.R. Sánchez del Peral y López, *op. cit.*, pp. 172, 176, doc. 1.1.

¹⁴ Il referto d'archivio è ivi, pp. 172, 177-178, doc. 2.

¹⁵ J.A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, 1800, II, p. 176. L'attestazione è comprovata da documenti: vedi J.R. Sánchez del Peral y López, *op. cit.*, p. 172, nota 14 p. 179.

¹⁶ Ivi, p. 174.

¹⁷ Si veda l'inventario del 1767 dei beni del principe d'Ischitella (L. Martino, *op. cit.*, 1984, II, p. 422); nell'inventario steso nel maggio 1739 del magnifico arredo del palazzo napoletano dei d'Avalos, marchesi di Pescara e Vasto, reso noto

da Vega de Martini (*Un inventario inedito della collezione d'Avalos*, in 'Bollettino d'arte', LXXIX, serie sesta, 88, 1994, pp. 119-130, in part. pp. 120, 125, su cui poi M. Bugli, *Da Capodimonte a Palazzo Grande a Chiaia: la collezione d'Avalos 'torna' nella prestigiosa dimora*, in 'Ricerche sul '600 napoletano', 2003-2004, ma 2004, pp. 7-54, in part. p. 31), compaiono cinque opere di Garofalo su vetro (che possiamo forse pensare richieste dal principe Andrea d'Avalos, che fu uno dei più sensibili committenti di Luca Giordano, artista ben rappresentato infatti nella raccolta familiare: sulla committenza della famiglia cfr. P. Leone de Castris, *I d'Avalos: committenza e collezionismo di una grande famiglia napoletana*, in *I Tesori dei d'Avalos: committenza e collezionismo di una grande famiglia napoletana*, catalogo della mostra su coordinamento di P. Leone de Castris, Napoli, 1994, pp. 17-32; più in generale F. Luise, *I D'Avalos: una grande famiglia aristocratica napoletana nel Settecento*, Napoli, 2006). Anche nella raccolta di carattere 'borghese' dei D'Andrea a Napoli c'erano due, se non tre, vetri dipinti del Garofalo, come si legge, infatti, in un inventario dei beni della dimora di Francesco D'Andrea e di suo fratello Gennaro che venne steso nel 1710 (rintracciato da R. Ruotolo, *Artisti, dottori e mercanti napoletani del secondo Seicento: sulle tracce della committenza "borghese"*, in 'Ricerche sul '600 napoletano', 6, 1987, pp. 179, 184, che identifica il pittore citato in Carlo Garofalo); a seguire F. Lofano, *Tra Roma e Napoli: due collezioni tra libertinismo e nuova scienza*, in *L'altro Seicento: arte a Roma tra eterodossia, libertinismo e scienza*, atti del convegno di studi (Accademia di Belle Arti di Roma, 14-15 maggio 2015) a cura di D. Frascarelli, Roma, 2016, pp. 159-180 sulla collezione e il relativo inventario, e p. 171 (nn. 4 e 21) in particolare sul Garofalo, mentre va rilevato che nella stessa raccolta figuravano, senza indicazione dell'autore, altri dipinti su "cristallo" (nn. 20, 81, pp. 171-172). Questo inventario è riportato in The Getty Provenance Index. Infine un vetro con 'Ercole e Jole' nella collezione Ruffo a Ferrara era creduto del Garofalo (O. Ferrari, G. Scavizzi, *op. cit.*, 1992, p. 389, con bibliografia).

¹⁸ Per i vetri firmati vedi infra alle note 21 e 67. Altre due lastre proposte al Garofalo sono passate alle aste: *Sala de Ventas*, catalogo della vendita, Barcellona, 27 giugno 2013, lotto 707 e ivi, 19 dicembre 2013, lotto 869.

¹⁹ A. González-Palacios, *op. cit.*, 1984a, II, p. 294, figg. a pp. 295, 297; idem, *op. cit.*, 1984b, I, pp. 231-232, II, figg. 407, 408.

²⁰ Ibidem.

²¹ Sempre riferita a Carlo Garofalo: A. González-Palacios, *op. cit.*, 1984b, I, pp. 230-232; II, tavv. 407, 408; quindi *Important Continental Furniture and Tapestries including the Property of a European Collector*, catalogo della vendita, New York, Sotheby's, 10 giugno 1999, lotto 62; nella scheda del catalogo si avanzava la possibilità che si trattasse di un'unica commissione con i due esemplari di analoghe dimensioni – 'Bacco e Arianna' e 'Trionfo di Galatea' (ovvero 'Allegoria dell'acqua con Galatea e Nettuno') / *tavole 10b, 11b/* – resi noti da Alvar González-Palacios nel 1984 (cfr. qui alla nota 19); ciò viene ribadito in un secondo passaggio d'asta: *Important Early European Furniture, Sculpture and Tapestries*, catalogo della vendita, London, Christie's, 6 novembre 2008, p. 49, lotto 564, sebbene, a mio avviso, appaia curioso e anomalo che il pittore si firmi due volte (e in maniera un po' diversa) in una stessa impresa.

²² Posso fornire alcune precisazioni rispetto a quanto viene anticipato nella scheda del catalogo dell'asta (*Important Continental Furniture*, cit., lotto 62): la

'Diana al bagno' deriva dal quadro di Carlo Maratti (su cui S. Rudolph, *Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al tempio della virtù attraverso il mecenatismo*, Roma, 1995, pp. 63, 197) ma in controparte rispetto alla composizione marattesca e dunque verosimilmente attraverso una stampa di traduzione, mentre il 'Trionfo di Galatea' e il 'Pan e Siringa' derivano da dipinti di Luca Giordano (rispettivamente a Firenze, Palazzo Pitti, e già a Londra, Walpole Gallery).

²³ Á. Aterido, *op. cit.*, p. 71.

²⁴ Su cui cfr. E. Acanfora, *Una svolta tempestiva in chiave rocaille: Paulus de Mattheis 1700*, in 'Kalkas', 2, 2020, pp. 153-168 (con l'indicazione degli interventi storiografici più recenti sul pittore cilentano).

²⁵ Sulla commissione a Giuseppe Simonelli del 'Bacco e Arianna' /*tavola 10a/*, insieme a due dipinti di Paolo de Matteis, uno dei quali datato 1695 (come indica M. Chiarini, *Un Episodio Giordanesco a Pistoia*, in *Festschrift Klaus Lankeitt zum 20. Mai 1973*, a cura di W. Hartmann, Köln, 1973, pp. 173-174, fig. 76), rimando a L. Sacchetti Lelli, *Hinc priscae redeunt artes: Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, collezionista e mecenate a Pistoia (1647-1704)*, Firenze, 2005, pp. 20-21, 48-49, nota 5, p. 62, nota 1, fig. 8.

²⁶ L. Martino, *op. cit.*, 1984, II, p. 426, n. 5.155. La studiosa vi osservava giustamente la dipendenza dal soggetto di uno dei due vetri autografi di Luca Giordano a San Idefonso, riconoscimento che va esteso agli altri pezzi analoghi e in particolare a quello già nella collezione Funaro (vedi oltre) /*tavole 13b-15/*. E ancora più letterale è la desunzione da altri esemplari di mano del Giordano quali l' 'Adorazione dei Magi' già a Venezia nella collezione Flaminio Corner (incisa nel 1763 da Pietro Monaco: illustrata in O. Ferrari, G. Scavizzi, *op. cit.*, 1992, II, p. 928, fig. 1088), per cui cfr. qui /*tavola 13a, b/*, e quella firmata nella collezione Spencer ad Althorp.

²⁷ *Dipinti antichi e del XIX secolo*, Genova, Wannenes, 30 maggio 2018, p. 259, lotto 727 (attribuito a Luca Giordano).

²⁸ G. Funaro, R. Rivelli, *op. cit.*, p. 43, fig. 15.

²⁹ *Dipinti antichi*, catalogo della vendita, Milano, Christie's, 24 novembre 2010, p. 43, lotto 63 (Carlo Garofalo).

³⁰ *Dipinti antichi, dipinti XIX-XX secolo*, catalogo della vendita, Napoli, Blindarte, 24 novembre 2013, p. 84, lotto 116 (Luca Giordano).

³¹ Li si veda riprodotti in *Oggetti d'arte e arredi, dipinti antichi, sculture e dipinti XIX e XX secolo, argenti e gioielli*, catalogo della vendita, Napoli, Blindarte, 25 maggio 2021, p. 60, lotto 83 (attribuito a Luca Giordano).

³² Sul Giordano copista e 'falsario' si veda: G. Scavizzi, in G. Scavizzi, G. De Vito, *Luca Giordano giovane 1650-1664*, Napoli, 2012, in part. pp. 19-66; idem, *Luca Giordano: la vita e le opere*, Napoli, 2017, pp. 19-33; V. Pinto, *Le molte 'mani' di Luca Giordano: a proposito di una rotella del Museo di Dresda*, in 'Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna', 2017-2018 (2018), pp. 141-151; M. Hermoso Cuesta, *Copiar y crear: Luca Giordano y su escuela*, in *La copia pittorica a Napoli tra '500 e '600*, a cura di D. García Cueto e A. Zezza, Roma, 2018, pp. 149-171 (a larghe linee sulla pratica della copia in Giordano e nella sua bottega); G. Scavizzi, *Sulle Madonne raffaellesche di Luca Giordano e sui suoi 'furti'*, in 'Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna', 2019, pp. 122-128 (con bibliografia).

³³ L'autografo del Giordano è illustrato in O. Ferrari, G. Scavizzi, *op. cit.*, 1992, I, p. 328, n. A488a, II, fig. 615, che lo datano al 1690-1692.

³⁴ A. Úbeda de los Cobos, *Luca Giordano at the Museo Nacional del Prado: catalogue raisonné*, Madrid, 2017, pp. 356-357, n. 93, ill. p. 357.

³⁵ La pala di Sulmona è pubblicata, con i documenti relativi, da M.C. Paoluzzi, *Su Giuseppe Simonelli pittore e disegnatore (1649-1710)*, in *Abruzzo: il Barocco negato; aspetti dell'arte del Seicento e Settecento*, a cura R. Torlontano, Roma, 2010, pp. 226-236, in part. pp. 228-229, fig. 4, cui rimando in generale per le derivazioni che il pittore trasse dal Giordano. Sul Simonelli più recentemente: M.V. Fontana, *Simonelli, Giuseppe*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, 92, 2018. Per una lettura del giordanismo: E. Acanfora, *Riscoperta del barocco in Basilicata e ai suoi confini*, in *Splendori del barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*, catalogo della mostra a cura di E. Acanfora (Matera-Potenza-Firenze), Firenze, 2009, pp. 14-21. Su Matteo Simonelli si veda E. Acanfora, *Ancora sul giordanismo meridionale: aggiunte a Matteo Simonelli*, in 'Kalkas', 3, 2021, pp. 117-139.

³⁶ B. De Dominicis, *op. cit.*, III, parte I, 1745, ed. 2017, p. 848.

³⁷ Il dipinto del Giordano già a Lecce è illustrato in O. Ferrari, G. Scavizzi, *op. cit.*, 1992, I, p. 298, n. A280, II, fig. 389 (con bibliografia). Questa redazione autografa del soggetto, che si unisce alla versione di Gaeta, è posta ai primi anni ottanta del Seicento, mentre era stata datata da D'Elia al 1702-1704. Il rame di Macerata è stato reso convincentemente al Giordano da R. Lattuada *Attribuzioni a Christian Berentz, Rosa da Tivoli, Luciano Borzone, Charles Mellin e Luca Giordano per dipinti della Pinacoteca Comunale di Macerata*, in *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Mortari*, a cura di M. Pasculli Ferrara, Roma, 2004, pp. 370-373, 339, fig. 22, tav. 44, cui rimando anche per le altre versioni autografe del soggetto (ivi, figg. 21, 23-24) e alcune derivazioni nell'ambito giordanesco. Per la presenza del grande tronco d'albero alle spalle della Vergine, mi sembra che il rame di Macerata sia stato il modello più diretto per il sottovetro qui attribuito al Garofalo.

³⁸ Illustrato in O. Ferrari, G. Scavizzi, *op. cit.*, 1992, I, p. 351, n. A652, II, fig. 849.

³⁹ A fronte dei modelli iconografici che posso qui precisare per le due lastre a pendant del Garofalo, ricordo che A. González-Palacios, *op. cit.*, 1984b, I, p. 232, ne aveva indicato una vaga ispirazione da composizioni del Giordano. Sul dipinto di Casa Martelli inv. 93 (75,5 x 101,6 cm) vedi L.M. de Frutos Sastre, *Noticias sobre la historia de una dispersión: el altar de pórfido del VII marqués del Carpio y un lote de pinturas*, in 'Ricerche sul '600 napoletano', 2003-2004 (2004), pp. 68, 76, 81, note 129, 144, 145, n. 1413; *The Museum of Casa Martelli. A guide*, a cura di M. Bietti e F. Fiorelli Malesci, Livorno, 2018, p. 56. Una copia dalla 'Allegoria dell'acqua con Galatea e Nettuno' di Casa Martelli è passata all'asta nella sede fiorentina di Sotheby's il 22 maggio 1989.

⁴⁰ Illustrato in O. Ferrari, G. Scavizzi, *op. cit.*, 1992, I, p. 318, n. A405, II, fig. 538, con "una datazione al 1685 [che] appare altamente probabile". Per i modelli degli altri vetri della serie vedi supra alla nota 22.

⁴¹ M. Liberato, S. Causa, in *Luca Giordano dalla natura alla pittura*, catalogo della mostra a cura di S. Causa e P. Piscitello (Napoli), Milano, 2020, p. 192.

⁴² Documenti su di lui sono citati in L. Martino, in *Ritorno al barocco*, cit., II, p. 160 (con bibliografia precedente) che gli avvicina le lastre di uno stipo di collezione privata, una delle quali siglata "FDT". Francesco (Ciccio) della Torre

compare inoltre come l'autore di vari dipinti "sopra cristallo" in alcuni inventari napoletani editi dal Labrot (*Documents for the History of Collecting: Italian Inventories 1. Collections of Paintings in Naples 1600-1780*, Munich, 1992, pp. 177, 183-185, 199) e segnalati da V. Pinto, in B. De Dominici, *op. cit.*, III, parte I, 1745, ed. 2017, p. 860, nota 428). Si tratta di tre pitture su vetro nell'inventario di Francesco Montecorvino (29 luglio 1698), uno nell'inventario Gagliano (1 ottobre 1699), due nell'inventario di Ignazio Provenzale duca di Collicorvino (1 agosto 1693). Altre attestazioni di suoi dipinti *sous verre* si trovano nei documenti consultabili nel Getty Provenance Index (consultazione del 17 febbraio 2021), dove sono citate tre pitture su vetro nell'inventario di Antonio Ciappa (28 aprile 1688); tra questi documenti, va rilevato tuttavia che "Un quadro dipintovi Francesco della Torre" (probabilmente un 'Autoritratto'), che compare nell'*Inventario delle robe rimaste nell'heredità del quondam Francesco di Santi della Torre, già pittore, ritrovate nella casa di sua abitazione posta nel popolo di S. Lucia sul Prato* (Firenze, Archivio di Stato, Pupilli del Principato 2720, Libri di inventari, 1644-1660, c. 162v.), deve essere riferito all'omonimo e ancora poco noto pittore fiorentino, Francesco di Santi Torri o della Torre appunto, recuperato per via archivistica come uno degli allievi di Sigismondo Coccapani (sul quale si veda E. Acanfora, *Sigismondo Coccapani: ricomposizione del catalogo*, Firenze, 2017, pp. 10, 84, 94).

⁴³ Come indica V. Pinto (in B. De Dominici, *op. cit.*, III, parte I, 1745, ed. 2017, p. 861, nota 429), il De Dominici nella prima versione della biografia di Giordano, nel 1728, cita Domenico Coscia ancora vivente ma "inabile a maneggiar colori per la troppa vecchiezza"; l'artista, iscritto alla Corporazione dei pittori nel 1682, risulta morto il 16 dicembre 1728 (ivi, con bibliografia). Oltre cento dipinti di sua mano su cristallo e su specchio sono registrati in alcuni inventari napoletani (dei beni di Giovanna Battista d'Aragona Pignatelli duchessa di Terranova e Monteleone, di Geronimo Ferdinando Alarcón de Mendoza marchese della Valle Siciliana e di Michele Sanfelice patrizio partenopeo) pubblicati dal Labrot (*op. cit.*, pp. 220, 322-325, 327, 328 per le prime due raccolte, segnalati da V. Pinto (ibidem) e consultabili in The Getty Provenance Index, *ad vocem*).

⁴⁴ Il dipinto (183 x 161 cm) è passato all'asta Hôtel Des Ventes Mosan, Liegi, del 16 ottobre 2013 (*Antiquites et objets d'art*, p. 54, lotto 148), dove sono indicate le firme del Casissa, in basso a sinistra al margine della corona di fiori, e del Coscia, in basso a destra al margine della scena centrale.

⁴⁵ La pittura su specchi è ricordata dal De Dominici (*op. cit.*, III, parte I, 1745, ed. 2017, p. 553) anche per Onofrio Loth.

⁴⁶ I documenti sono stati resi noti da R. Ruotolo, *Documenti sulle arti applicate napoletane del Seicento*, in 'Ricerche sul '600 napoletano', 3, 1984, pp. 201-211; R. Ruotolo, *Sul mobile napoletano del secondo Seicento: rivenditori e scrittoriari, scritti con cristalli dipinti e pittori su vetro*, in 'Ricerche sul '600 napoletano', 1999 (2000), pp. 111-116, in part. pp. 112, 115; R. Ruotolo, in *Dipinti della Collezione D'Errico*, Napoli, 2002, p. 56.

⁴⁷ Cfr. M.A. Pavone, *Pittori napoletani della prima metà del Settecento: dal documento all'opera*, Napoli, 2008, p. 105 (con bibliografia precedente). Su entrambi gli artisti cfr. R. Ruotolo, *op. cit.*, 1999, pp. 112, 115 (con bibliografia).

⁴⁸ *Arte del XIX secolo: dipinti, disegni antichi e cornici*, Roma, Christie's, 7 dicembre 1999, p. 173, lotto 935, e cfr. L. Martino, *op. cit.*, 1992, pp. 717-718, figg. 6-11.

⁴⁹ Per l'«Adorazione dei Magi», firmata e datata 1688, e l'«Adorazione dei pastori», presso il palazzo della Granja a Sant'Idelfonso, inviate a Carlo II, vedi O. Ferrari, G. Scavizzi, *op. cit.*, 1992, I, p. 322, nn. A435a-b, II, figg. 567-568; per i due sottovertri di Toronto, raffiguranti rispettivamente «Venere e Marte» e «Bacco e Arianna», rimando a O. Ferrari, G. Scavizzi, *op. cit.*, 2003, p. 58, n. A0111a-b, tavole a p. 65.

⁵⁰ Oltre quanto indicato sinora, cfr. qui di seguito. Di qualità magnifica pur tuttavia non autografi del Giordano, quanto piuttosto, a mio avviso, di un raffinatissimo specialista del suo atelier, sono inoltre i due esemplari in collezione privata raffiguranti probabilmente «Ercole e Onfale» e «Aurora e Cefalo» (sui quali si veda la scheda di R. Lattuada, in *Da Artemisia a Hackert*, cit., p. 30, n. 15, figg. a p. 31), già assegnati a un anonimo Monogrammista G.T. (come «Marte e Venere» e «Venere e Fetonte» sono stati resi noti da A. González-Palacios, *op. cit.*, 1984a, II, pp. 294, 296, figg. a pp. 298-299, e di nuovo illustrati da F. Tasso, *op. cit.*, p. 399). Non appartiene al Giordano, cui è stata proposta nel catalogo dell'asta, neppure la «Rebecca la pozzo» (olio su vetro, 34,5 x 42,5 cm) alienata recentemente (*Old Master & XIX secolo*, catalogo della vendita, Palermo, Trionfante Casa d'Aste, 4 giugno 2022, p. 28, lotto 57).

⁵¹ Su cui cfr. O. Ferrari, G. Scavizzi, *op. cit.*, 2000, I, pp. 123, 322, 410.

⁵² *Dipinti, Disegni Antichi e Cornici. Arte del XIX secolo*, catalogo della vendita, Roma, Christie's, 1-9 dicembre 1998, p. 57, lotto 234.

⁵³ Lo si veda illustrato in L. Martino, in *Luca Giordano, 1634-1705*, cit., p. 248, n. 80, fig. a p. 249.

⁵⁴ Si vedano i cataloghi delle vendite: *Disegni e dipinti antichi, sculture e dipinti XIX-XX secolo*, Napoli, Blindarte, 1 dicembre 2018, p. 112, lotto 240; quindi *Arredi-porcellane-sculture da presepe, dipinti antichi, dipinti XIX-XX secolo*, Napoli, Blindarte, 7 dicembre 2020, p. 33, lotto 59.

⁵⁵ Sui tre vetri: M. Liberato, S. Causa, in *Luca Giordano dalla natura alla pittura*, cit., pp. 192-193 (con bibliografia).

⁵⁶ Altri confronti erano stati indicati ibidem. Sulla composizione giordanesca con «Marte e Venere», qui messa a raffronto: O. Ferrari, G. Scavizzi, *op. cit.*, 1992, I, n. A237, 238, p. 290, II, figg. 313, 314; cui si aggiungono le versioni, verosimilmente con bottega, apparse sul mercato: *Old Master Pictures*, catalogo della vendita, Londra Christie's, 18 aprile 1997, p. 159, lotto 182 (117 x 170 cm); *Important Old Master Paintings*, catalogo della vendita, New York, Sotheby's, 22 gennaio 2004, p. 152, lotto 77 (63,1 x 76,7 cm), e *Old Master & British Paintings*, catalogo della vendita, Londra, Christie's, 29 aprile 2014, p. 49, lotto 70 (46,6 x 55,2 cm).

⁵⁷ Per il quale cfr. qui alla nota 49.

⁵⁸ *Dipinti XIX-XX secolo, dipinti antichi*, catalogo della vendita, Napoli, Blindarte, 1 dicembre 2018, p. 120, lotto 249 (Luca Giordano).

⁵⁹ Il vetro è apparso nuovamente con l'attribuzione a Luca Giordano nel catalogo dell'asta *Sculture e dipinti XIX e XX secolo, dipinti antichi, arredi e oggetti d'arte*, Napoli, Blindarte, 22 maggio 2019, p. 98, lotto 130.

⁶⁰ M. Liberato, S. Causa, in *Luca Giordano dalla natura alla pittura*, cit., pp. 192-193.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Per questa redazione: *Dipinti antichi, XIX e XX secolo, oggetti di antiquariato*, catalogo della vendita, Napoli, Blindarte, 26 maggio 2015, lotto 218 (Luca Giordano).

⁶³ M.V. Fontana, in *Splendori del barocco*, cit., pp. 137-138, n. 23a-I, e biografia p. 220; E. Acanfora, *op. cit.*, 2009, p. 22; infine M.V. Fontana, in *Tra Mito e Storia. Protagonisti e racconti*, catalogo della mostra a cura di E. Acanfora, L. Galante e F. Vona (Palazzo San Gervasio), Milano, 2010, pp. 72-75, nn. 14-23, dove lo studioso aggiunge, a ragione, al catalogo dei vetri attribuibili al Cenatiempo l'«Ercole e Onfale» in collezione Giulini a Milano, un esemplare quest'ultimo che si caratterizza per l'aspetto umoresco e caricato delle espressioni, come si trova, del resto, nella serie dei sottovetri d'Errico, e che nel contempo, dimostrando una somiglianza con alcune lastrine qui riferite al Garofalo, rivela la vicinanza dei due artisti nell'atelier giordanesco.

⁶⁴ P. Consigli Valente, *La battaglia nella pittura del XVII e XVIII secolo*, Parma, 1986, pp. 83-84, n. 61, p. 77 n. 58, pp. 79-80, n. 59, p. 345; *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza*, a cura di G. Godi e C. Mingardi, Parma, 1994, p. 53, n. 50; G. Sestieri, *I pittori di battaglie. Maestri italiani e stranieri del XVII e XVIII secolo*, Roma, 1999, p. 277, n. 7, p. 208; idem, in *Pugnae. La guerra nell'arte. Dipinti di battaglie dal secolo XVI al XVIII*, catalogo della mostra (L'Aquila), Roma, 2008, pp. 88-89; M. Viceconte, in *Tra Mito e Storia*, cit., pp. 110-111, n. 42; R. Lattuada, *Note e proposte attributive sulla Collezione Ruggi d'Aragona*, in *Fra Napoli e Salerno nel '600. La Quadreria Ruggi d'Aragona nel Museo Diocesano di Salerno*, a cura di A. Braca, Salerno, 2011, p. 87, figg. 1, 2, dove lo studioso ipotizza che provengano dalla raccolta Ruggi d'Aragona le due «Battaglie» già presso la Galleria Sangiorgi di Roma – una delle quali firmata e datata 1718 sul retro («Hieronimus Cenatiempo f. 1718. Allievo del Solimena») – da cui il corpus delle battaglie dell'artista ha preso avvio.

⁶⁵ Questa la chiave di lettura che avevo proposto: E. Acanfora, *op. cit.*, 2009, p. 22. Sull'artista si veda ora M. Angella, *Documenti inediti sulla famiglia Damiani di Pontremoli e sul pittore napoletano Gerolamo Cenatiempo*, in «Memorie della Accademia Lunigianese di Scienze Giovanni Capellini», 86, 2016 (2018), pp. 77-106; M. Vaccaro, *Segnalazioni di pittura napoletana in Abruzzo: Luca Giordano e 'giordaneschi'*, *Mattia Preti, Francesco Solimena*, in «Napoli nobilissima», settima serie, IV, fasc. III, 2018, pp. 37, 42, 44, figg. 10-11b; M.V. Fontana, *La brigata giordanesca nelle Stanze di San Benedetto: per la pittura napoletana a Montecassino*, in «Bollettino d'arte», settima serie, CIV, 2019 (2020), n. 43, pp. 92-94, 100, note 66-72, figg. 19-20.

⁶⁶ A. Cifani, *Due inediti dipinti di soggetto biblico di Gerolamo Cenatiempo, pittore napoletano*, in «Arte Cristiana», LXXXVI, 1998, pp. 380-382, figg. 1, 2.

⁶⁷ Si vedano le schede redazionali in *Luca Giordano: un omaggio alla sua pittura e alla natura morta del suo tempo*, Galleria Napoli Nobilissima, Napoli, 2004, pp. 31-32.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Su questo dipinto del Giordano, in relazione alle altre redazioni autografe: D.M. Pagano, in *Luca Giordano 1634-1705*, catalogo della mostra (Napoli-Vienna), Napoli, 2001, p. 197, n. 58; poi eadem, in *Luca Giordano. L'immagine come illusione*, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa e A. Pérez Sánchez (Città del Messico), Napoli, 2004, pp. 64-65, n. 8 (con bibliografia precedente). Un'altra redazione su tela (153,4 x 208 cm), con alcune varianti, del «Ratto di Elena», attribuita al Giordano, è apparsa recentemente sul mercato: *Master Paintings and Sculpture Day Sale*, catalogo della vendita, New York, Sotheby's, 2 febbraio 2018, p. 269, lotto 324.

⁷⁰ *Old Master Paintings & British Paintings 1500-1850*, catalogo della vendita, London, Sotheby's, 31 ottobre 1990, p. 82, lotto 128 (attribuito a Luca Giordano).

⁷¹ C. Fischer, in C. Fischer, J. Meyer, *Neapolitan drawings. Italian drawings in the Department of Prints and Drawings. Statens Museum for Kunst*, Copenhagen, 2006, p. 108.

⁷² Insieme ad altri tre sottovetri, raffiguranti rispettivamente 'Venere, Marte e Cupido', 'Venere dormiente e Cupido' e 'Venere e Adone', la lastrina fa parte di una serie passata in asta con l'attribuzione al Garofalo: *Arte contemporaneo*, catalogo della vendita, Madrid, Fernando Durán, 29 novembre 2012, p. 139, lotto 679 (insieme ai lotti 674-676), quindi *Masters & Makers including Old Masters & British Paintings*, catalogo della vendita, London, Christie's, 3 dicembre 2013, p. 74, lotto 437 (insieme ai lotti 438-440).

SUMMARY

A study of paintings on glass produced in the workshop of Luca Giordano prompts a review of some problematic attributions to him of pictures which should instead be ascribed to specialist pupils and collaborators. The author proposes revisions regarding the oeuvre of the Giordanesque painters Carlo Garofalo, Domenico Coscia and Girolamo Cenatiempo, highlighting the widespread custom of copying the master's models for reverse painting on glass, which according to early sources, confirmed by recent archival research, was regular practice in that workshop.



4a - Luca Giordano: 'Natività di Maria'
Napoli, Santi Apostoli



4b - Carlo Garofalo: 'Natività di Maria', vetro
collezione privata



5a - Carlo Garofalo (?): 'Natività di Maria', vetro
Madrid, Museo del Prado



5b - Giuseppe Simonelli: 'Natività di Maria',
Salmona, complesso della Santissima Annunziata



6 - Luca Giordano: 'Riposo nella fuga in Egitto'

Macerata, Pinacoteca Comunale



7 - Carlo Garofalo: 'Riposo nella fuga in Egitto', vetro

collezione privata



8 - Luca Giordano: 'Cristo nell'orto degli ulivi'

Madrid, collezione MacCrobon



9 - Carlo Garofalo: 'Cristo nell'orto degli ulivi', vetro

collezione privata



10a - Giuseppe Simonelli: 'Bacco e Arianna'
Pistoia, palazzo Marchetti



10b - Carlo Garofalo: 'Bacco e Arianna', vetro
collezione privata



11a – Bottega di Luca Giordano: 'Allegoria dell'acqua con Galatea e Nettuno'
Firenze, Musei del Bargello, Museo di Casa Martelli



11b - Carlo Garofalo: 'Allegoria dell'acqua con Galatea e Nettuno', vetro
collezione privata



12a - Luca Giordano: 'Pan e Siringa'
ubicazione ignota



12b - Carlo Garofalo: 'Pan e Siringa', vetro
ubicazione ignota



13a - Carlo Garofalo: *'Adorazione dei Magi'*, vetro
Piacenza, collezione privata



13b - Carlo Garofalo: *'Adorazione dei Magi'*, vetro
ubicazione ignota



14 - Carlo Garofalo: 'Adorazione dei Magi', vetro

ubicazione ignota



15 - Carlo Garofalo: 'Riposo nella fuga in Egitto', vetro

ubicazione ignota



16a, b - Carlo Garofalo: 'San Pasquale Baylon', 'San Girolamo nel deserto', 'vetri



ubicazione ignota



17a - Luca Giordano: 'Venere e Marte', vetro
Toronto, Art Gallery of Ontario



17b - Carlo Garofalo: 'Betsabea al bagno', vetro
collezione privata



18 - Domenico Coscia e Niccolò Casizza: 'Circuncisione di Cristo entro una ghirlanda di fiori'
ubicazione ignota



19a - Pittore della bottega di Luca Giordano:
'Sacra Famiglia con San Giovannino', vetro
Firenze, Gallerie degli Uffizi



19b - Pittore della bottega di Luca Giordano:
'Sacra Famiglia con San Giovannino', vetro
ubicazione ignota



20a - Luca Giordano: 'Susanna e i vecchioni'
ubicazione ignota



20b - Gerolamo Cenatiempo: 'Susanna e i vecchioni', vetro
collezione Liguri



21 - Gerolamo Cenatiempo: 'Ratto di Deianira', vetro
Matera, Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna della Basilicata,
collezione Camillo d'Errico di Palazzo San Gervasio



22 - Luca Giordano: 'Ratto di Elena'

Napoli, collezione privata



23 - Luca Giordano: 'Ratto di Elena', vetro

ubicazione ignota



24a - Gerolamo Cenatiempo: 'Ratto di Elena', vetro
Matera, Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna della Basilicata,
collezione Camillo d'Errico di Palazzo San Gervasio



24b - Gerolamo Cenatiempo: 'Ratto di Elena', vetro
Napoli, collezione Dario Porcini



25a - Carlo Garofalo (?): 'Ratto di Elena', vetro
ubicazione ignota



25b - Gerolamo Cenatiempo: 'Sansone e i filistei', vetro
Napoli, collezione Dario Porcini