FRANCESCO SOLIMENA
(Canale di Serino 1657- Barra 1747)

Armida e Rinaldo

olio su tela, cm 84 x 46
Inghilterra, Collezione privata

In occasione della mostra *Dipinti napoletani del Sei e Settecento dal Veneto* (Pinacoteca Provinciale di Salerno, 23 dicembre 2010 – 6 marzo 2011)[1] è stato possibile presentare al pubblico un inedito dipinto di Francesco Solimena, raffigurante *Armida e Rinaldo*, che si richiama al noto episodio della *Gerusalemme Liberata* (XIV, 65-68), nel quale Armida, avendo trovato Rinaldo addormentato sulle rive del fiume Oronte, da «nemica… divenne amante. Di ligustri, di gigli e di rose, le quai fiorian per quelle piagge amene, con nuov'arte congiunte indi compose lente, ma tenacissime catene: queste al collo, a le braccia, a i piè gli pose: così l'avvinse, e così preso il tiene».

Se la fedeltà al testo letterario si riscontra anche nel riferimento all'elmo che compare in primo piano, conseguente al momento in cui l'eroe tassesco, dopo essere giunto sulle rive del fiume «si ferma e siede, e disarma la fronte», è d'altra parte indubbio che il Solimena ebbe presente un modello iconografico estremamente sintetico ed efficace, dato il successo figurativo dell'episodio nel primo Seicento in ambito napoletano, come già osservato in sede critica[2].

La straordinaria tela consente non solo di osservare la giovanile capacità dell'artista di riproporre episodi profani in chiave moderna, ma soprattutto apre la strada ad una riconsiderazione integrale dell'attività dell'artista durante il suo esordio napoletano, in una fase collocabile tra la fine degli anni '70 e gli inizi degli anni '80. Se risulta utile osservare come l'opera si ponga in linea con gli esiti della pala di San Domenico a Solofra (fig. 1), proprio per la scelta materica che contraddistingue le tonalità della veste della santa posta alle spalle del San Gregorio Taumaturgo, e, così di seguito, con i dipinti relativi alle scene della vita delle *Sante Tecla, Archelaa e Susanna* per la cappella eponima della chiesa di San Giorgio a Salerno[3], una considerazione fondamentale emerge dalla constatazione del rilievo dato dal Solimena, fin dalla sua fase giovanile, alle tematiche profane: un dato che contraddice quanto finora riscontrato nella carriera artistica del pittore e che consente di riesaminare il panorama della sua produzione iniziale aprendo nuove prospettive di indagine, come è comprovato dalla *Disputa tra Apollo e Marsia* (fig. 2) (Wannenes, Genova, 30 novembre 2010, n. 117)[4].

Prima di esaminare una sequenza di opere che offrono modo di osservare attraverso quali esperienze il giovane Solimena fosse venuto maturando interessi che gli consentirono di approdare ad una sua identità, ben distinguibile nel panorama della pittura napoletana contemporanea, va osservato come la tela con *Armida e Rinaldo* segni anche il distacco dell'artista da soluzioni adottate in precedenza. In particolare mi riferisco alle tele di soggetto veterotestamentario, che il De Dominici pone all'inizio del suo percorso: «…cercando le tinte da' bei colori usati dal Cortona, e da Luca Giordano, che mischiate col colorito, appreso primieramente dal

Fig. 1. Francesco Solimena, *Visione di San Gregorio taumaturgo.* Solofra, San Domenico

Padre, ne venne a formare la sua prima maniera, che ha più del forte, e del risentito: nella qual maniera, in cui si ravvisa quella del padre, come è detto, dipinse quattro quadri circa sei palmi di grandezza, ed ove rappresentò Giuditta con la testa di Oloferne, Saul agitato, Abramo, che vuol sacrificare Isac, e Loth con le figliuole»[5]. Del citato gruppo di tele l'unica opera finora identificabile risulta quella con *Lot e le figlie* del Museo di Ponce (Portorico)[6] (fig.3), dove, sia il taglio a mezzo busto delle figure, che la forte illuminazione sullo sfondo cupo, rimandano alla matrice pretiana. Nello stesso tempo il sondaggio luministico dei primi piani offre occasio-

Fig. 2. Francesco Solimena, *Apollo e Marsia*. Già Genova, Wannenes, 2010

ne all'artista per lasciar emergere una tenera resa delle vesti cangianti, sottoposte ad una luce che ne sfalda i contorni. Così, riesaminando l'accentuato cromatismo che caratterizza la tela con *Davide che calma Saul col suono dell'arpa* nelle versioni del Museo Diocesano di Salerno[7] e quella di collezione privata (Blindarte, Napoli 9 dicembre 2007, lotto 48, olio su tela, cm 121 x143), che riflettono fortemente l'impronta cromatica e tenebristica dell'esemplare originario, si avvertono punti di contatto imprescindibili per la comprensione degli sviluppi del Solimena in questa fase. A parte il palese confronto del manto rosso dei due protagonisti, anche il particolare rossore del volto gioca a favore di una continuità di risultati, che si saldano, nel dipinto raffigurante Davide, con le esperienze decorative condotte sui pilastri della cappella decorata da Francesco in San Giorgio a Salerno, data la riproposta di puttini bruniti, condotti in monocromo e posti sullo sfondo. L'ondulazione delle pieghe del manto che ricopre Rinaldo, connessa ad una spiccata valorizzazione delle componenti cromatiche, riecheggia le analisi luministiche condotte in occasione della realizzazione della *Disputa di Gesù al Tempio* di collezione Morano a Napoli (fig. 4): un'opera che aveva consentito al Solimena di filtrare l'esemplarità del modello realizzato dal Guarini per la Collegiata di Solofra attraverso i più moderni esiti delle proposte formulate dal Giordano per la committenza veneta, a partire dalla tela della Galleria Corsini di Roma.

In questa fase di conciliazione tra residui tenebristici e prime lievitazioni dorate, che segnano la fine degli anni Settanta, vanno inoltre osservate le tangenze con gli esiti dell'*Adorazione dei Magi* di

Fig. 3. Francesco Solimena, *Lot e le figlie*. Ponce, Museo de Arte

collezione privata[8] (fig. 5) e della Campbell Blaffer Foundation di Houston[9] (fig. 6), anche per il richiamo ai cavalli del carro di Armida (la cui iconografia, unita al riferimento alle colombe, rimanda al carro di Venere) o con la *Lapidazione di Santo Stefano* di collezione privata a Napoli[10] (fig. 7), sia riguardo ai panneggi, che alle pose delle figure maschili, poste in penombra. L'elmo, poi, in primo piano, per la resa luccicante, trova un adeguato parallelo nell'esemplare presente nel piccolo rame (cm 21 x 18) con *San Michele arcangelo* (e non *Raffaele*) di collezione privata[11]. Mentre la posizione di Rinaldo dormiente sarà tenuta presente dal Solimena per la definizione di Sansone nella tela di Braunschweig (Herzog Anton Ulrich Museums), il manto rosso che ricopre l'eroe tassesco costituirà un elemento di continuità all'interno della produzione dell'artista, che lo riproporrà nell'*Orfeo ucciso dalle Baccanti*, già nella collezione settecentesca di Giovan Pietro Pellegrini a Venezia e attualmente in collezione privata a Vicenza[12].

La particolare ricerca cromatica condotta sui bordi del manto, siglati da profili dorati, suggerisce un ulteriore confronto con il rosso manto che campeggia sulla veste di San Gioachino nell'*Edu-*

Fig. 4. Francesco Solimena, *Disputa di Gesù al Tempio.* Napoli, Collezione Morano

Fig. 5. Francesco Solimena, *Gesù tra i Dottori*. Collezione privata

Fig. 6. Francesco Solimena, *Adorazione dei Magi.* Houston, Campbell Blaffer Foundation

cazione della Vergine del Museo di Bristol[13] (fig. 8): una composizione che si apre ai cangiantismi delle vesti dei protagonisti, con uno spumeggiante effetto nell'elaborata veste della Vergine bambina, che trova risalto nella luce attraverso un potenziamento luministico rispetto alla versione del Museo Duca di Martina[14]. Il rame di Bristol rappresenta anche un momento di decisa transizione in ambito giordanesco, pur mantenendo forti vincoli alle tipologie paterne, estratte dall'*Annuncio della nascita della Vergine* dello Stanzione per la cappella della Purità in San Paolo Maggiore[15], ma soprattutto dalla *Presentazione della Vergine al Tempio* del Guarini per il transetto della Collegiata di Solofra[16]. Da tali esiti deriveranno riprese parziali, come l'*Incoronazione della Vergine bambina*, oggi a Capodimonte[17] (fig. 9), o il rame con *l'Educazione della Vergine* (Christie's, New York 23 maggio 1997, lotto 24, cm 32 x 25) (fig. 10), al quale si dovette rifare Nicola Maria Rossi (Sotheby's, London 26 aprile 2007, lotto 92, cm 35,2 x 31,7). In questi ultimi esempi si osserva la penetrazione di modelli compositivi romani, data l'organizzazione della scena secondo schemi che prevedono inserti architettonici, desunti dal Ferri e dal Maratta, il cui rigo-

Fig. 7. Francesco Solimena, *Lapidazione di Santo Stefano*. Napoli, Collezione privata

re strutturale disciplina anche le modalità di distribuzione del colore e la sua emergenza luministica.

Trovano posto in tale giro d'anni alcune serie di Sante in meditazione e di Madonne con Bambino, che sebbene orientate in chiave devozionale, costituiscono il perno di una personale rielaborazione del soggetto, fondata su attenzioni naturalistiche, frutto di un acume di osservazione, che valorizza il dato oggettivo con un'accentuazione e un impreziosimento delle componenti materiche esaminate. Mentre sulla prima sequenza si assestano le figure a mezzo busto di *Santa Rosalia*, da quella di collezione Pisani (fig. 11), a quella Caroelli Tripoti a Napoli (fig. 12), il tema mariano in piccolo formato trova affermazione nella *Madonna del Carmine* (fig. 13) e nell'*Assunzione* (fig. 14) di collezione privata a Roma, fino alla tela dello Spencer Museum of Art (fig. 15), con un'appendice nel *Bambino dormiente*, sempre in collezione privata a Roma[18], oltre che nella tela (fig. 16) già attribuita al Brandi (Christie's, London 18 aprile 1997, lotto 191, olio su rame, cm 42 x 34,5). Quest'ultima,

Fig. 8. Francesco Solimena, *Incoronazione della Vergine*. Bristol, Museum and Art Gallery

data la contrapposizione tra gli accentuati tratti naturalistici del Bambino e il rigoroso taglio che sigla il volto della Vergine, consente un efficace confronto con la tela raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Pietro e Paolo* di collezione privata a Napoli (fig. 17), che anticipa l'esito della tela, sviluppata in verticale, dell'Episcopio di Nardò.

A questa prima fase, al cui interno si colloca il *Profeta Elia* (fig. 18) (Christie's, Roma 17 dicembre 2003, lotto 511, olio su tela, cm 102 x 77) appartengono anche episodi strettamente legati alla committenza gesuitica, con la quale il pittore era entrato in contatto grazie all'apprezzamento del Guglielmelli, secondo quanto affermato dal De Dominici: «Avendo vedute queste prime opere del Solimena Arcangelo Guglielmelli Architetto e Pittore di Prospettive, molto se ne compiacque… e pieno di tal credenza lo propose ai PP. Giesuiti del Gesù Nuovo, ove doveasi dipingere la volta della Cappel-

Fig. 9. Francesco Solimena, *Incoronazione della Vergine bambina*. Napoli, Museo di Capodimonte

Fig. 11. Francesco Solimena, *Educazione della Vergine*. Già New York, Christie's, 1997

Fig. 12. Francesco Solimena, *Santa Rosalia*. Napoli, Collezione Caroelli Tripoti

Fig. 11. Francesco Solimena, *Santa Rosalia*. Napoli, Collezione Pisani

la di S. Anna laterale all'Altar Maggiore dal canto del Vangelo, e fece fare a Francesco la macchia, secondo egli ne avea tolto la misura… e correa appunto l'anno 1677»[19].

Il dipinto raffigurante *San Francesco Saverio che assiste al recupero della croce da parte del granchio* (Sotheby's, London 29 ottobre 2009, lotto 113, olio su tela, cm 48 x 70)[20] (fig. 19), che si richiama all'esempio iconografico del Novelli (Napoli, Casa Professa della Compagnia di Gesù), si colloca appunto in tale favorevole circostanza di rapporti instaurati dall'artista con tale ordine religioso all'inizio della sua carriera e testimonia una modalità di approccio alla tematica religiosa, fondata sull'uso di una macchia cromatica che rende palpitante l'evento miracolistico, attraverso un movimento lieve dei personaggi e un attenuato risalto delle vesti e degli ornamenti, al fine di valorizzare la tinta scura dell'abito del santo,

Fig. 13. Francesco Solimena, *Madonna del Carmine*. Roma, Collezione privata

Fig. 14. Francesco Solimena, *Assunzione della Vergine*. Roma, collezione privata

Fig. 15. Francesco Solimena, *Madonna con Bambino*. Kansas City, Spencer Museum of Art

Fig. 16. Francesco Solimena, *Madonna con Bambino*. Già Londra, Christie's, 1997

che si confonde con il timbro cupo delle acque del fiume, sondato con cautela.

Tali esiti vennero preceduti dalla decorazione della cappella del Crocifisso in San Giorgio Maggiore, alla quale è stato riferito il bozzetto con *San Nicola di Bari e Sant' Antonio da Padova* (Napoli, collezione Lauro) (fig. 20) e dalla tela di Fiumefreddo Bruzio, con la *Gloria di San Nicola di Bari* (fig. 21), il cui bozzetto parziale è conservato presso la Galleria Nazionale di Trieste[21]. Va collocata nella prima metà degli anni ottanta la *Continenza di Scipione* (fig. 22) (Porro & C., Milano, 27 aprile 2004, lotto 318, olio su tela, cm 43,7 x 56), la cui autografia appare convalidata dalla pennellata ancora sferzante, che trasmette bagliori dallo sfondo infuocato del tramonto ai brani di natura morta nei primi piani. Su tale sostrato troverà inserimento l'altra scena di storia romana, anch'essa apparsa presso Porro (Milano, 6 giugno 2006, lotto 120, olio su tela, cm 48 x 71), ma che riflette, attraverso un allievo, l'esperienza giovanile del maestro, pur depurata e scandita mediante strutture ben definite e stabilizzate. S'intende come su tali risultati si innestino progressivamente le tele con *Enea ferito* e *Priamo e Achille*, già presso Agnew's a Londra, in precedenza assegnate agli anni '90[22].

Le scelte del Solimena degli inizi degli anni '80, che prendono avvio dalle *Scene della vita delle Sante Tecla, Archelaa e Susanna* (fig. 23), note anche attraverso bozzetti,[23] che si riferiscono in prevalenza alla vicenda delle tre sante condotte al martirio, troveranno approfondimento in occasione dell'ampio ciclo ad affreschi del coro di Santa Maria Donnaregina Nuova, in riferimento alle *Scene della vita di*

Fig. 17. Francesco Solimena, *Madonna con Bambino e i santi Pietro e Paolo*. Napoli, Collezione privata

Fig. 19. Francesco Solimena, *Profeta Elia*. Già Roma, Christie's, 2003

Fig. 19. Francesco Solimena, *San Francesco Saverio recupera la croce*. Già Londra, Sotheby's, 2009

San Francesco d'Assisi[24]. Mentre il bozzetto che si richiama alla V*isione del Santo* (fig. 24) (Sotheby's, London, 7 luglio 1993, lotto 18, olio su tela, cm 51 x 54), ora in collezione Lauro, appare ancora siglato dall'originaria visione tenebristica, nel timbro scuro che invade le vesti, quello raffigurante la scena del *Santo che rinuncia agli abiti paterni* (fig. 25) (Chalon sur Saône, Musée des Beaux Arts) appare già scandita secondo uno schema che, pur richiamandosi in parte alla scena della *Disputa dei Dottori*, diventerà condizionante per i suoi successivi sviluppi.

A precedere tale esperienza interviene la tela con *San Giovanni*

Fig. 20. Francesco Solimena, *San Nicola di Bari e Sant'Antonio da Padova*. Napoli, Collezione Lauro

Fig. 21. Francesco Solimena, *Gloria di San Nicola di Bari*. Fiumefreddo Bruzio, Santa Chiara

Fig. 22. Francesco Solimena, *Continenza di Scipione*. Già Milano, Porro & Co., 2004

Fig. 23. Francesco Solimena, *Le sante Tecla, Archelaa e Susanna condotte al martirio*. Salerno, San Giorgio

Fig. 24. Francesco Solimena, *Visione di San Francesco d'Assisi*. Napoli, Collezione Lauro

Fig. 25. Francesco Solimena, *San Francesco rinuncia agli abiti.* Chalon sur Saône, Musée des Beaux Arts

evangelista e il cardinale Innico Caracciolo (Napoli, Museo Diocesano)[25] (fig. 26), che si pone in relazione non solo all'osservazione del De Dominici, il quale aveva osservato:«Avea 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…», ma che consente di identificare il dipinto commissionatogli dal cardinale e destinato all'«altar maggiore della parrocchial chiesa di San Giovanni in Porta»[26].

Il percorso delle origini può dirsi concluso proprio con l'approdo ad una visione più organica nella struttura compositiva, quale traspare dal *Ritrovamento di Mosè*, noto attraverso l'esemplare dell'Ermitage di san Pietroburgo, ma anche attraverso la tela di più recente acquisizione agli studi (fig. 27) (Sotheby's, New York, 24 gennaio 2008, lotto 106, olio su tela, cm 130 x 183, 2) e con la *Nascita della Vergine* del Metropolitan Museum di New York.

Con le tele del transetto della chiesa di San Nicola alla Carità, confermate ai primi anni '80 grazie al supporto documentario[27], inizia l'avvio verso una nuova fase, che comporterà l'irreversibile affermazione del pittore, dal centro partenopeo verso le diverse aree italiane, per poi approdare all'ambito della committenza europea.

Un ulteriore inedito raffigurante un *Angelo che suona la citara*, presente presso Whitfield Fine Art di Londra nel 2006 (fig. 28), ha consentito di aggiungere un ulteriore tassello all'ambito degli anni '80, e precisamente alla fine del nono decennio, in considerazione della connessione di tale bozzetto all'affresco angolare della sacrestia di San Paolo Maggiore a Napoli. La permanenza di toni sanguigni, caratteristici della fase degli esordi del Solimena, consente di

individuare un filo di continuità e di riconoscibilità, tradotto in formule sintetiche e di profondo effetto connotativo. Le ali dell'angelo, tinte di rosso, consentono un confronto immediato con l'angelo con i simboli del sacerdozio, presente nella pala d'altare della cappella di San Francesco in Donnaregina Nuova, documentata al 1688[28].

Anche la mostra *Ritorno al Barocco* (Napoli, 2009) ha offerto adeguato spazio al Solimena giovane, attraverso la presentazione di alcuni esempi, quali il citato *San Michele* e una V*irtù*, identificabile con l'*Allegoria della Religione*[29], ma soprattutto riproponendo all'attenzione degli studi la citata *Adorazione dei Magi* di collezione privata, dove la preziosità della materia cromatica si espande attraverso un intricato sfolgorio di luci dorate e la posa della Vergine prefigura quella della *Madonna del Rosario* di Berlino[30], ponendosi in perfetta linea di continuità con l'esito dell'*Armida e Rinaldo*, dalla quale siamo partiti nella presente occasione.

Mario Alberto Pavone

Fig. 26. Francesco Solimena, *San Giovanni evangelista e il cardinale Innico Caracciolo*. Napoli, Museo Diocesano

Fig. 27. Francesco Solimena, *Ritrovamento di Mosè*. Già New York, Sotheby's, 2008

Fig. 28. Francesco Solimena, *Angelo con citara*. Collezione privata

Note

1 Il dipinto è stato riconosciuto come opera del giovane Solimena da Nicola Spinosa, con la conferma di chi scrive. Cfr. *La fortuna del Barocco napoletano nel Veneto*, catalogo della mostra, a cura di M. A. Pavone, Foggia, Grenzi Editore, 2010, pp. 42-44; N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli. Da Mattia Preti a Luca Giordano. Natura in posa*, Napoli 2011, p. 219, n. 182, fig. p. 96

2 Cfr. V. Lotoro, *La fortuna della Gerusalemme Liberata nella pittura napoletana tra Seicento e Settecento,* Roma 2008, pp. 127-169

3 Cfr. F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, p. 56 ss; M. A. Pavone, in *Angelo e Francesco Solimena. Due culture a confronto*, catalogo della mostra, Milano 1990, p. 63 ss

4 Cfr. N. Spinosa, 2011, pp. 218-219

5 B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani,* Napoli 1742-44, III, p. 582

6 Cfr. *A taste for angels. Neapolitan Paintings in North America (1650-1750)*, catalogo della mostra, Yale University Art Gallery, 1987, pp. 185-186

7 Cfr. M. A. Pavone, *Angelo Solimena e la pittura napoletana della seconda metà del Seicento*, Salerno, 1980, p. 87 ss

8 Cfr. N. Spinosa, in *Luca Giordano*, catalogo della mostra, Napoli 2001, pp. 436, 448; id., 2011, pp. 100, 222

9 Cfr. N. Spinosa, *La pittura napoletana del Seicento*, Milano 1984, fig. 743

10 Cfr. M. A. Pavone, in *Angelo e Francesco Solimena,* cit., p. 64

11 Cfr. F. Petrelli, in *Ritorno al Barocco: da Caravaggio a Vanvitelli*, catalogo della mostra, Napoli 2009, p. 273

12 Cfr. M. A. Pavone, *Un'ulteriore aggiunta al Solimena: Orfeo e le* Baccanti, in *Interventi sulla «questione meridionale». Saggi di storia dell'arte,* a cura di F. Abbate, Roma 2005, pp. 243-246; id., in *La fortuna del Barocco napoletano nel Veneto*, cit., pp. 142-143

13 Cfr. M. A. Pavone, in *Angelo e Francesco Solimena,* cit., p. 63

14 Cfr. N. Spinosa, in *Seicento Napoletano. Del naturalismo al Barrocco*, Madrid 2008, pp, 116-117, n. 41

15 Cfr. S. Schütze, T. C. Willette, *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Napoli 1992, pp. 230-231

16 Cfr. V. Pacelli, in *I dipinti dei Guarino e le arti decorative nella Collegiata di Solofra,* Napoli 1987, p. 194; R. Lattuada, *Francesco Guarino da Solofra*, Napoli 2000, pp. 127-128

17 Cfr. N. Spinosa, in *Luca Giordano*, cit., p. 451

18 Cfr. F. Bologna, *A Youthful Work by Francesco Solimena and Other Matters Concerning His Early Career*, in «The Register of the Spencer Museum of Art», 1987, IV, pp. 65-80

19 B. De Dominici, *Vite de' pittori...*, cit., III, p. 583

20 Cfr. N. Spinosa, 2011, p. 219

21 Cfr. M. A. Pavone, *La Galleria Nazionale d'Arte Antica di Trieste,* a cura di F. Magani, Milano 2001, pp. 89-90

22 Cfr. F. Bologna, in «The Art Quaterly», 1968, pp. 49-51; N. Spinosa, *La pittura napoletana del Settecento. Dal Barocco al Rococò*, Napoli 1986, p. 104

23 Cfr. M. A. Pavone, *Gli ultimi studi su Angelo e Francesco Solimena,* in *Archeologia e Arte in Campania*, Salerno 1993, pp. 251-294; N. Spinosa, 2011, p. 220

24 Cfr. L. Giusti, in *Il Museo Diocesano di Napoli*, a cura di P. Leone De Castris, Napoli 2008, pp. 27-34

25 Cfr. L. Giusti, in *Il Museo Diocesano di Napoli,* Napoli 2008, pp. 154-155

26 B. De Dominici, *Vite de' pittori...*, cit., III, pp. 584-585

27 Cfr. A. Scalera, *Nuovi documenti sulla chiesa di San Nicola alla Carità*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», 2005/2006, pp. 507-527

28 Cfr. M. A. Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Napoli 1997, p. 139

29 Cfr. F. Petrelli, in *Ritorno al Barocco*, cit., p. 275

30 Cfr. E. Schleier, in *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*, catalogo della mostra, London 1982, p. 246