



Galleria San Fedele
via Hoepli 3 a-b
20121 Milano

21 gennaio - 6 Marzo 2004

Deposizione

a cura di

Giuseppe Panza di Biumo
Andrea Dall'Asta S.I.

testi:

Angelo Cavalca
Andrea Dall'Asta S.I.
Giuseppe Panza di Biumo
Francesco Tedeschi
Valentina Maderna

si ringrazia

Credito
Artigiano 

**Lawrence Carroll
Luca Giordano**

Deposizione



THE INTERNATIONAL ASSOCIATION OF LIONS CLUBS

DISTRETTO 108 IB/4 ITALIA

LIONS CLUB MILANO AMBROSIANO

Il Lions Club Milano Ambrosiano è lieto di avere contribuito alla realizzazione della mostra *Deposizione* attraverso il restauro del quadro di Luca Giordano *Deposizione di Sant'Andrea*. Crediamo profondamente al messaggio spirituale dell'arte che permette all'uomo di comunicare i valori fondamentali, attraverso un'apparente discontinuità di linguaggi, come il confronto tra Luca Giordano e Lawrence Carroll ha permesso di fare emergere.

Ringraziamo la Galleria San Fedele per la sua costante attenzione al senso più intimo dell'espressione estetica, vale a dire alla sua capacità di parlare dell'uomo e di ciò che lo trascende.

Angelo M. Cavalca
Presidente 2001-2002

Deposizione

Lawrence Carroll: artista americano che s'immerge nella realtà urbana di New York, per coglierla in tutte le sue drammatiche contraddizioni di violenza, miseria e indigenza. Condizioni tragicamente consuete in molte città americane ed europee. La riflessione di Carroll assume come punto di partenza la drammaticità dell'esistenza umana colta nei ghetti, nelle periferie popolate di emarginati, di diseredati. L'artista raccoglie materiali abbandonati lungo le strade, per poi assemblarli in modo approssimativo, ricoprendoli in seguito con tele dipinte da colori smunti, pallidi, giallastri, quasi si trattasse di una realtà in decomposizione.

Poetica del riutilizzo di materiali, dunque. Raccogliere materiali già utilizzati e abbandonati, per poi manipolarli attraverso l'atto poetico della creazione artistica, significa farli rinascere, dar loro nuova vita, sottraendoli all'oblio, alla corruzione della materia. All'inevitabilità della morte. Significa guardare con fiducia le cose che ci circondano, perché si aprano al futuro. È un atto di gratuità.

Ciò che appare inutile, tragicamente votato alla decomposizione, un rifiuto, uno scarto, sembra mostrare Carroll, può essere trasformato, riportato a nuova vita, acquisire nuova dignità. L'oggetto può risorgere, rinascere. Può diventare testimone di un riscatto, di un'inaspettata apertura alla vita. Un oggetto, sottratto al proprio mondo e re-intepretato dall'artista, si fa simbolo, in qualche modo, dell'attesa di riscatto di tutti coloro che attendono una rinascita concreta, reale, in questo mondo. Un'attesa di redenzione, di resurrezione.

All'opera di Lawrence Carroll è stata accostata la *Deposizione di Sant'Andrea Apostolo* attribuita recentemente a Luca Giordano dalla Dott.ssa Valentina Maderna, della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico e Demotnoloantropologico di Milano. Uno splendido quadro inedito del celebre pittore napoletano del XVII secolo, dunque.

Il tema dell'opera s'incentra sulla deposizione dalla Croce di un uomo morto per la testimonianza della propria fede. Andrea segue il Cristo, sin dagli inizi della sua predicazione e, come lui, muore sulla Croce, attraversando la sofferenza, il dolore, l'umiliazione.

I toni del quadro sono terrei, opachi, come se parlassero della disperazione della morte. Tuttavia, dare la vita per il Cristo significa testimoniare che la morte non si dischiude su di un baratro senza uscita, su di un cammino senza ritorno, ma alla resurrezione. La vita del credente si apre su di un orizzonte che non si esaurisce in un semplice "al di qua".

Il corpo di Sant'Andrea è depresso dalla Croce. Sta per essere sepolto, interrato, abbandonato nell'oscurità della notte. Tuttavia, non sarà dimenticato. Certo, è un corpo che dopo avere annunciato la vita dopo la morte si trova ora sul punto di essere gettato nella fossa, ma per rivivere, per rinascere accanto a Dio, nella memoria e nell'affetto dei credenti che ne proseguiranno l'annuncio e la testimonianza. Il *martirio*. È dunque un corpo

inafferrabile, che si sottrae a qualunque conclusione definitiva sul mondo che vediamo e che abitiamo. Il seme non porta frutto se non muore, dice il Vangelo. Il corpo di Andrea è un corpo crocifisso: corpo morto, ma in attesa di risorgere. Corpo senza vita, ma non semplice cadavere. È un corpo depresso dalla Croce, ma che paradossalmente si rivolge al futuro. Un corpo che si apre alla verità di un incontro, alla vita di resurrezione di ogni uomo.

Andrea Dall'Asta S. I.

Direttore Galleria San Fedele

Lawrence Carroll

In questi anni si parla continuamente di arte che deve dialogare con il pubblico, avere un rapporto con la gente, rappresentare problemi sociali, questioni di attualità. Con queste premesse, si elabora un'arte descrittiva, che rappresenta episodi ma che non è in condizione di esprimere i moventi o le cause del comportamento umano.

Le cause sono nella coscienza di ognuno. I *fatti* sono la manifestazione visibile, non le cause. Un'arte che descrive episodi non rappresenta l'origine del nostro comportamento, delle scelte individuali e collettive. Un'arte di questo genere è necessariamente figurativa, ma di scarsa comprensione dei motivi veri e fondamentali. La coscienza è sempre a un bivio, tra la scelta di un bene o di un male. L'arte che fa emergere questo dramma è la vera arte. Quella che descrive i fatti è secondaria e superflua.

L'attività della coscienza non è visibile con la vista oculare. È comprensibile ed esprimibile in un altro modo, attraverso metafore, segni e colori che si elaborano dentro di noi. Ognuno di noi appartiene a una coscienza comune e universale che crea la personalità di ogni essere pensante. Certamente è più difficile rappresentare una realtà invisibile da quella che si realizza con azioni. Nel primo caso si arriva a una realtà, nel secondo, a un surrogato.

Gli artisti che riescono in questo compito sono certamente bravi, gli altri fanno una cosa facile, che rischia di cadere nella banalità e nella superficialità. Ogni linguaggio elaborato dalla nostra mente è sempre metaforico. L'indefinibile non può essere espresso in altro modo. La metafora più semplice è quella più vicina alla realtà invisibile che vuole rappresentare la ricerca della semplicità. È molto difficile. Pochi artisti vi riescono.

Lawrence Carroll affronta con successo questa sfida. La realtà che rappresenta è quella triste e sofferente dei quartieri delle città americane, dove sono presenti i due estremi della società, di chi vince la lotta della sopravvivenza e della corsa al benessere, e quella dei vinti, di coloro che non hanno la forza per inserirsi in una società dove le regole della competizione sono inflessibili.

Quando si visitano gli studi degli artisti che non hanno ancora avuto il successo e i soldi per vivere nella "città alta", si attraversano i quartieri degli emarginati, di coloro che non hanno nulla, che vivono di espedienti, di qualche assistenza pubblica o di elargizioni di fondazioni di assistenza sociale. È una moltitudine di alcolizzati, di drogati, d'infermi di mente, di salute precaria. Non sono in grado di svolgere un lavoro regolare. Si tratta di uomini e donne che non riescono a uscire dal ghetto in cui sono condannati per tutta la vita. Sono strade dove le case si trovano in pessime condizioni. Alcune sono vuote, altre non più abitabili. Spesso, lungo i marciapiedi sono abbandonati detriti, oggetti inservibili. Non si vedono i colori di una povertà dignitosamente sopportata, ma quelli della miseria, del disfacimento, di un progressivo e lento scendere a un livello più alto di disordine. Si vedono le forme e i colori delle cose vissute e buttate via.

Se le strade fossero vuote e disabitate sarebbe solo un triste spettacolo. Le strade non sono vuote. Vi sono molti uomini e donne nelle stesse condizioni, superstiti di un mondo in disfacimento. Non si tratta di oggetti dimenticati o gettati, ma di esseri umani che soffrono, che vivono nello stento, per i quali

arrivare al domani è un'incognita. Anche per un visitatore occasionale, la tristezza si trasforma in dolore. Si sente la necessità di partecipare in qualche modo alla sofferenza degli altri. Stranamente! l'istintivo rifiuto del dolore si trasforma in una necessità di pensare a loro. Perché loro sì e io no? Perché noi siamo "fortunati" e loro no? L'angoscioso interrogativo del male diventa assillante. Un raggio di luce viene prendendo coscienza di questa realtà, condividendo anche solo per poco la loro sofferenza.

Lawrence Carroll usa i colori, i frammenti di questa esistenza di sofferenza per comunicarci la sua pietà verso queste persone. Spesso le sue rappresentazioni tridimensionali sono fatte con materiali trovati in strada. I colori della povertà e della miseria sono smunti, hanno perso il loro splendore aggressivo. Tutto tende a un grigiore uniforme, interrotto da macchie gialle, pallide, come il colore della pelle umana che invecchia, e di tutte le cose che invecchiano o che sono destinate a sparire. In Carroll, la riflessione e la partecipazione a questa realtà non generano disperazione. Crea un'emozione che penetra nelle fibre del cuore. Anche solo il partecipare, sia pure per poco, a questa realtà, provoca una strana pacificazione con la nostra coscienza. Invece di essere depressi, ci si sente, almeno in parte, sollevati da una grande responsabilità.

Il lavoro di Lawrence Carroll è una riflessione su questi temi, non con parole o immagini "descrittive". Non fotografa la realtà, la rappresenta in modo ancora più potente, con i suoi colori, con i frammenti di vita vissuta, che in un insieme si fanno linguaggio eloquente ma silenzioso. A prima vista sono opere che sembrano senza vita. Tuttavia, quando si guardano da vicino, si scopre una grande capacità nel comporre il dettaglio in una visione complessiva, dove il tutto acquista una più forte capacità espressiva.

Il suo lavoro può fare pensare a quello di Rauschenberg negli anni '50. Anche in quelle opere il dettaglio, la singola immagine, acquistava il suo pieno significato nell'insieme. Gli obiettivi sono diversi. Rauschenberg recupera la memoria, i frammenti del passato. Carroll una palpitante esistenza nel presente. Solo una personalità dominata da una determinante presenza di valori che dialogano con la carità poteva creare un'opera così impegnata in una realtà che si vorrebbe evitare e ignorare. È una chiamata che viene dall'alto, alla quale le persone più attente ai valori fondamentali non possono sottrarsi.

I saluti con i quali finiscono le lettere che m'invia sono un'indicazione di com'è la sua vita. Un saluto che sento purtroppo ora sempre più raramente: "God bless you!"

Giuseppe Panza di Biumo

Il "luogo segreto"

Non è la prima volta che l'opera di Lawrence Carroll si misura con esempi artistici precedenti. In altri casi la scelta partiva però dall'autore e testimoniava il suo legame con sensibilità estetiche che Carroll ha considerato importanti per la sua formazione o naturalmente a lui affini, mentre qui il confronto nasce da ragioni riconosciute indipendentemente da una sua intenzione originaria, per quanto da lui accettate e condivise.

Alcuni anni fa, nella galleria dove più volte ha esposto i suoi lavori in Italia, a Verona, le sue opere hanno convissuto per il tempo di una mostra con un dipinto di Morandi, eletto a modello di una distaccata e compiuta rappresentazione della serenità classica contenuta nelle umili cose quotidiane. In altri casi l'omaggio, inglobato nelle stesse realizzazioni di Carroll, a maestri dell'arte americana del secondo dopoguerra, come Rauschenberg e Rothko, è servito a dimostrare come, a differenza di molti autori contemporanei, egli si senta radicato in una storia. Una storia fatta di passioni che ravvivano l'aspetto emotivo dell'agire dell'artista, di incontri personali, di accenni a "storie individuali" che s'intuiscono attraverso il ritrovamento di una fotografia, di un oggetto, o attraverso la scelta espressiva d'inserire in una sua opera una scarpa usata e consumata. Storie e racconti che si può tentare, se non di ricostruire, almeno di conservare, vestendo i panni di un archeologo dell'esistenza quotidiana.

Il piano della storia incontra così quello della memoria, come metaforicamente gli stessi procedimenti adottati dall'artista di origine australiana dichiarano, attraverso quella "patina" che riveste concretamente ogni suo oggetto. Come nei processi della memoria individuale o collettiva, immagini, forme e sensazioni affiorano, apparentemente slegate fra di loro, nelle cose contenute nei più recenti "armadi" che l'artista ha costruito e ingombrato di reperti, sistemati in scomparti ordinati.

La storia però, oltre che sollecitata dagli spunti personali, si può considerare immediatamente riflessa nel quadro di una vicenda dell'arte recente, la cui ombra si proietta efficacemente sul presente, per chi la sappia raccogliere e proseguire, come Carroll cerca di fare.

Per quanto poi la storia evocata dai suoi manufatti sia in primo luogo quella dei materiali stessi, elaborati secondo un procedimento lento e meditato, essa è anche quella di luoghi specifici, catturati attraverso la registrazione degli spazi inerenti gli oggetti e le loro forme, che spesso si sforzano di trattenere qualche parte di vuoto, se li comprendiamo come un'impronta, una traccia in negativo di quell'altrove che non può essere trasferito qui, reso evidente e presente, se non per allusione.

All'interno di questo modo di agire e inventare situazioni espressive, che prendono vita dal recupero di ambienti vissuti, consumati dall'uso, degradati e periferici, e non va nella direzione "patinata" di tanta produzione artistica contemporanea, che significato può avere un confronto come quello proposto, con un'opera del Seicento, di forte qualificazione espressiva e iconografica, come la *Deposizione* di Luca Giordano recentemente restaurata?

I motivi su cui giudicare la corrispondenza fra opere d'arte di epoca e motivi ispiratori differenti possono essere di natura iconografica e simbolica, ma si estendono a un *quid* che inerva e trascende quelle realizzazioni individuali che possono essere messe in relazione o addirittura condividere un'esperienza meditativa, oltre che estetica, senza un reale confronto o una diretta corrispondenza.

Potremmo dire che le opere di Carroll incontrano l'iconografia della *Deposizione* in quanto spesso i suoi lavori sono pensati per essere collocati a poche decine di centimetri da terra, in una posizione che invita l'osservatore a guardare in basso, o addirittura ad abbassarsi per osservare l'opera, che in tal modo induce a un percorso discendente, lo stesso rappresentato dal grande modello caravaggesco, al quale, in modi autonomi, Luca Giordano non ha potuto non guardare. La discesa dello sguardo e l'abbassamento dell'oggetto è un modo, nel caso di Carroll, di mantenere contatto con la realtà originaria della cosa abbandonata e trovata, del suo legame con la terra, e per questo con la sua umiltà, riscattata dalla cura e dalla rielaborazione che l'artista ha ad essa dedicato. I valori simbolici, che possono apparire arditati o forzati, riguardano anche un altro punto di coincidenza con il significato sacro del momento che segue la *Deposizione*, la conservazione del corpo nella terra in attesa della sua *Resurrezione*. In molte opere di Carroll, infatti, quel legame con luoghi specifici o con la memoria di spazi reali, porta a leggere in esse la presenza di un "luogo segreto", che può essere visivamente costituito dalle aperture interstiziali in alcune parti dei suoi assemblaggi, dalla presenza di fessure e stratificazioni, quando non proprio dalla natura di "contenitori" che esse assumono. In alcuni casi esse divengono quasi delle "urne" destinate a conservare appunto un segreto, che potrebbe anche essere un "mistero".

Singolari coincidenze tematiche e simboliche possono essere riconosciute, in particolare, con due delle opere presenti in questa mostra, vale a dire la struttura orizzontale di *Wait*, del 1991, che, richiamando l'immagine di un giaciglio, non può non far pensare, in questo caso, alla figura del sepolcro in cui il corpo viene adagiato, riecheggiando le diverse simbologie della figura sdraiata, a contatto con la terra. L'altra è la struttura verticale, a parete, di *Fugitive (for Mark)*, anch'essa dei primi anni Novanta, dove la composizione, fondata su un'armatura in legno, rivestita di quella pelle materica, secondo il tipico processo operativo di Carroll, assume le sembianze di un armadio-contenitore a misura umana, e per questo anch'esso affine al tema del sepolcro.

La combinazione di verticale e orizzontale può essere segno di relazione fra le due direttrici fondamentali, presenti in ogni simbologia sacra, e che si ritrovano nell'iconografia cristiana della *Deposizione*.

Se si può obiettare che si tratta sempre di analogie esteriori, di interpretazioni che riguardano l'aspetto con cui le cose appaiono, una corrispondenza in senso più lato e sfuggente fra il dipinto di Giordano e le realizzazioni di Carroll riguarda quel rapporto con i valori della memoria e della storia che innerva l'operare dell'artista australiano-americano, e che rende i suoi lavori sedimentazioni di fatti, sofferenze, episodi del vissuto. In esse sono vive allusioni più o meno consapevoli, innervate da una tradizione culturale e iconografica e inserite in un mondo di associazioni figurative che trascorre dalla rappresentazione per immagini a riferimenti più sfumati e comunque presenti a quei momenti d'illuminazione, sospensione e stupore che sono stati al centro di tanta iconografia, particolarmente sacra, dell'arte del passato.

Francesco Tedeschi

Deposizione di Sant'Andrea Apostolo

Svariate furono le esperienze figurative della lunga e prolifica attività di Luca Giordano: dalle giovanili esercitazioni alla Dürer - vere e proprie prove di virtuosismo, più che subdole contraffazioni con intenti falsari, come lasciano intendere le fonti - alle aperture al caldo colorismo di Tiziano e Veronese, ma con chiari riferimenti al neo-venetismo barocco di Pietro da Cortona; la conoscenza di Rubens, probabilmente attraverso le stampe, e quella di Bernini e di Baciccio, studiati a fondo e direttamente sugli originali, si fondono negli affreschi della Cappella Corsini e del palazzo Medici - Riccardi, terminati nel 1685. Altre volte il richiamo a Guido Reni spinge l'artista napoletano ad una visione intimistica, soprattutto se si tratta di rappresentazioni di santi in estasi; in altri casi la levigatezza delle forme e i colori smaltati sembrano riecheggiare i modi di Carlo Maratta. Fra tutte queste esperienze, sempre opportunamente meditate e rese proprie, un'importanza particolare rivestì l'attenzione ai modelli di Ribera.

Fu uno studio duraturo e costante che avvicinò Luca, ancora in giovane età, al più famoso artista spagnolo anche sul piano tematico, come testimoniano i numerosi filosofi e alchimisti - nati, come ha evidenziato Biagio Di Giovanni (2001, pp. 71-75), anche da una precisa richiesta del mercato napoletano - anacoreti e santi in meditazione, fino alla ripresa in controparte del celebre *Apollo e Marsia* di Ribera (Napoli, Museo di Capodimonte), composizione quest'ultima datata 1637 e già appartenuta alla collezione d'Avalos.

A questo primo periodo vetero-riberesco, come è stato definito da Oreste Ferrari, segue, a distanza di circa trent'anni un secondo periodo neo-riberesco, che trova terreno fertile a Venezia, dove i tenebristi veneti o immigrati, come Langetti, Zanchi e Loth avevano ancora grande successo presso i collezionisti ed i mercanti della città lagunare.

Confuse sono le fonti sui viaggi di Luca a Venezia: Francesco Saverio Baldinucci e Bernardo De Dominicis ne ricordano un soggiorno giovanile di circa sei mesi, nel 1652-1653, un vero e proprio successo, se il suo guadagno fu pari a quello di 'un buon pittore in sei anni'. Ancora ad un viaggio giovanile in Lombardia e a Venezia accenna la *Relazione della vita di Luca Giordano pittore celebre fatta sotto il 13 agosto 1681* (pubblicata da G. Ceci in 'Napoli Nobilissima', Napoli 1899, vol. VIII, pp. 166-167 e recentemente ripubblicata da Giuseppe De Vito, 1991, pp. 33-122), che ricorda anche il nome di un mecenate del pittore napoletano nella città lagunare, che lo ospitò a casa e per il quale il giovane artista eseguì numerose opere: Agostino Fonseca, nato nel 1614, nominato marchese da Filippo IV, aggregato alla nobiltà veneta nel 1664 e morto nel 1681 (G. De Vito, 1991, p. 37).

La critica più recente, escludendo la possibilità di un viaggio giovanile a Venezia, posticipa i primi rapporti del pittore con la città lagunare al periodo compreso fra il 1662 ed il 1665, anche sulla base di ritrovamenti archivistici ed evidenti indizi cronologici che inducono a ritenere gli altari, sui quali i dipinti di Giordano avrebbero dovuto essere collocati, non ancora pronti ad ospitarli fino al 1663. È proprio in quegli anni che ritroviamo citato nelle carte d'archivio, il nome del marchese Fonseca, ricordato dalla *Relazione* del 1681: questi ordinò a Luca tramite il suo intermediario a Napoli Sebastiano Hierro de Castro, marchese di Castelforte e agente generale del Duca di Medina, due quadri, puntualmente pagati, il 18 novembre 1662, come risulta dalla nota di pagamento ritrovata da

Edoardo Nappi nell'Archivio Storico del Banco di Napoli (1991, p. 172 documento 97 bis e 98): si trattava per l'esattezza di un *San Bartolomeo* e un *Sant'Andrea in croce*; due anni dopo, il 30 gennaio del 1664, Don Antonio de Castro, figlio di Sebastiano, fa da tramite fra il marchese veneziano e l'artista napoletano, pagando quattro dipinti, i cui soggetti sono purtroppo taciuti dalla nota di pagamento.

Ecco dunque giungere a Venezia le prime opere di Luca Giordano, opere che le note di pagamento ci assicurano essere state eseguite in pieno stile riberesco; a queste seguì, poco dopo, fra la fine del 1664 e gli inizi del 1665, il soggiorno dell'artista nella città lagunare.

Fu un viaggio di verifica delle conoscenze già in parte acquisite in patria e con il primissimo viaggio a Roma, come sottolinea Oreste Ferrari nel catalogo della recente mostra dedicata all'artista (Napoli 2001); un soggiorno di studio, come aveva già puntualizzato Giuseppe De Vito (Milano 1991, pp. 33-122), durante il quale eseguì opere di carattere riberesco, per edifici di culto, secondo la moda e il gusto dei committenti, ancora propensi alla maniera tenebrosa di Langetti e del primo Zanchi: la *Deposizione dalla croce* per la chiesa di Santa Maria del Pianto alle Fondamenta Nove (ora presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia); la *Madonna delle anime purganti*, ora nella chiesa di San Pietro di Castello, che secondo De Vito (1991, p. 39) potrebbe identificarsi con la *Madonna delle Grazie*, ricordata dal manoscritto pubblicato dal Ceci presso il Fonseca, dove gli esperti consulenti del marchese la ritenevano del Ribera; la Sacra Famiglia con Sant'Antonio da Padova per la chiesa dello Spirito Santo (ora a Milano, Pinacoteca di Brera).

A distanza di due anni, Luca, tornato a Napoli, riuscì a procurarsi in maniera avventurosa la commissione dell'*Assunzione della Vergine* per la chiesa di Santa Maria della Salute. Il successo di questa tela fu tale che sempre per la stessa chiesa l'artista eseguì la *Natività della Vergine* e la *Presentazione al Tempio*, anche queste spedite da Napoli (G. De Vito, 2000, pp. 118-119).

A questo periodo neo-riberesco, che caratterizza, come abbiamo visto, gli anni dei rapporti di Luca Giordano con Venezia, prima con l'invio di dipinti dalla capitale del viceregno, poi con un soggiorno che sancirà il suo successo anche in laguna, è databile il dipinto raffigurante la *Deposizione di Sant'Andrea dalla croce*, che dopo il restauro affidato allo studio Zanolini-Ravenna è tornato nella cappella del collegio Leone XIII.

L'episodio della crocifissione del discepolo di San Giovanni Battista e di Cristo, avvenuta a Patrasso al tempo del proconsole Egea, è narrato dagli Atti degli Apostoli e dal Martyrium di S. Andrea. Come spesso accadde, anche il tema della *Deposizione di Sant'Andrea dalla croce* fu più volte affrontato dal Giordano, sempre con evidenti richiami ribereschi, che il tema del crudo martirio certamente facilitava. La tela della *National Gallery of Canada* di Ottawa, già attribuita a Ribera, poi considerata copia da originale giordanesco ed infine autografa da Oreste Ferrari e Giuseppe Scavizzi (1992, vol. II, p. 262 scheda A80), rappresenta il momento estremo del martirio del santo, quando, come racconta Jacopo da Varagine, *una gran luce discese dal cielo e lo avvolse per una mezz'ora e quando la luce tornò in cielo Andrea rese l'anima* (edizione 1985, traduzione dal latino di Cecilia Lisi); l'intensa luce che proviene dall'alto evidenzia il volto del santo, quasi in estasi, mentre i carnefici fuggono spaventati.

Agli anni del soggiorno veneziano appartengono le quattro tele che decorano l'abside della Parrocchiale Nuova di Pedrengo (BG), e che raffigurano i martiri dei santi Pietro, Paolo, Bartolomeo e Andrea, pietosamente depresso dalla croce (G. De Vito, Milano 1991, p. 44).

La tela ora presso l'*Alte Pinakothek* di Monaco di Baviera ha la scritta apocrifia *Jusepe de Ribera/Espanol F./1644*; Mayer ne ipotizzava la provenienza dall'importante collezione di Ferdinand van den Eynden, dove nell'inventario redatto nel 1688 sono ricordati di mano di Luca Giordano un *San Gerolamo* e un *Sant'Andrea quando scende dalla croce*. La composizione è esempio della profonda assimilazione dello stile del maestro Spagnolo da parte del Giordano, fino alla falsificazione della firma.

Chiari richiami alla composizione di Monaco nella figura del santo, il cui corpo è con fatica sostenuto dal muscoloso uomo di spalle, si ritrovano nella *Deposizione di Sant'Andrea* ora nell'Istituto Leone XIII a Milano; i chiaroscuri, i toni dei gialli, azzurri e marroni lasciano supporre un'esecuzione intorno agli anni 1662-1664; una prova ancora una volta della versatilità stilistica del Giordano e della sua capacità di adottare stili diversi secondo il soggetto, come del resto suggeriscono anche i documenti ritrovati dal Nappi. La struttura della tela a trama grossa e la preparazione suggeriscono la realizzazione dell'opera a Napoli, proprio durante i primissimi contatti dell'artista con l'ambiente veneziano, ricordati dai pagamenti emessi in suo favore dagli emissari del Marchese Fonseca nel vicereame spagnolo.

L'originaria provenienza del dipinto resta purtroppo sconosciuta: sappiamo solo che essa faceva parte di un nutrito nucleo di opere di proprietà dei principi Giovannelli, conservati nella villa di San Fermo a Lonigo (Venezia), acquistata nel 1933 dalla Provincia Veneto-Milanese della Compagnia di Gesù per trasferirvi il Noviziato, la cui sede era stata a Gorizia fino a quel momento. Chiuso il Noviziato nel 1967, la raccolta è stata divisa fra la sede dell'*Aloisianum* di Gallarate e l'Istituto Leone XIII di Milano (G. Marelli e D. Brunello, 2002, p. 4). Si tratta di un folto gruppo di opere per la maggior parte di ambito veneto, ma all'interno del quale sono compresi, insieme alla *Deposizione di Sant'Andrea*, qui esaminata, altri due dipinti di Luca Giordano: la *Fuga in Egitto su di una barca* e la *Natività*, segnalate dal Pallucchini quando si trovavano ancora a Lonigo e datate da Oreste Ferrari al 1675 circa (1992, vol. I, p. 292, scheda A251).

Nella villa di Lonigo, che comprendeva anche l'antica abbazia dei Santi Fermo e Rustico, da cui proviene il *Martirio dei Santi Fermo e Rustico* di Francesco Montemezzano (1540 ca - 1600) Milano, Istituto Leone XIII, i principi Giovannelli evidentemente trasferirono parte della loro collezione, conservata nella casa di Santa Fosca a Venezia, dove è citata la *Fuga in Egitto su di una barca* del Giordano, illustrata da un'incisione di Pietro Monaco del 1763 (Le Blanc, v. III, 38, p. 196). Se dunque, come dimostra la stampa di Pietro Monaco, la *Fuga in Egitto* si trovava già nella seconda metà del XVIII secolo a Venezia, non è escluso che i principi Giovannelli avessero acquistato proprio da una delle tante collezioni della laguna anche la *Deposizione di Sant'Andrea* ora presso l'Istituto Leone XIII.

Anche se azzardata, sembra a questo punto affascinante l'ipotesi - da valutare con tutta la cautela suggerita in occasioni simili - di collegare a questo dipinto i documenti pubblicati da Nappi (1991, p. 172, documento 97 bis e 98), in cui sono ricordati i dipinti eseguiti da Luca Giordano a Napoli per il Marchese Fonseca fra il 1661 ed il 1662, di cui uno raffigurava proprio Sant'Andrea in croce.

Valentina Maderna

Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico

e Demoetnolantropologico di Milano

Bibliografia

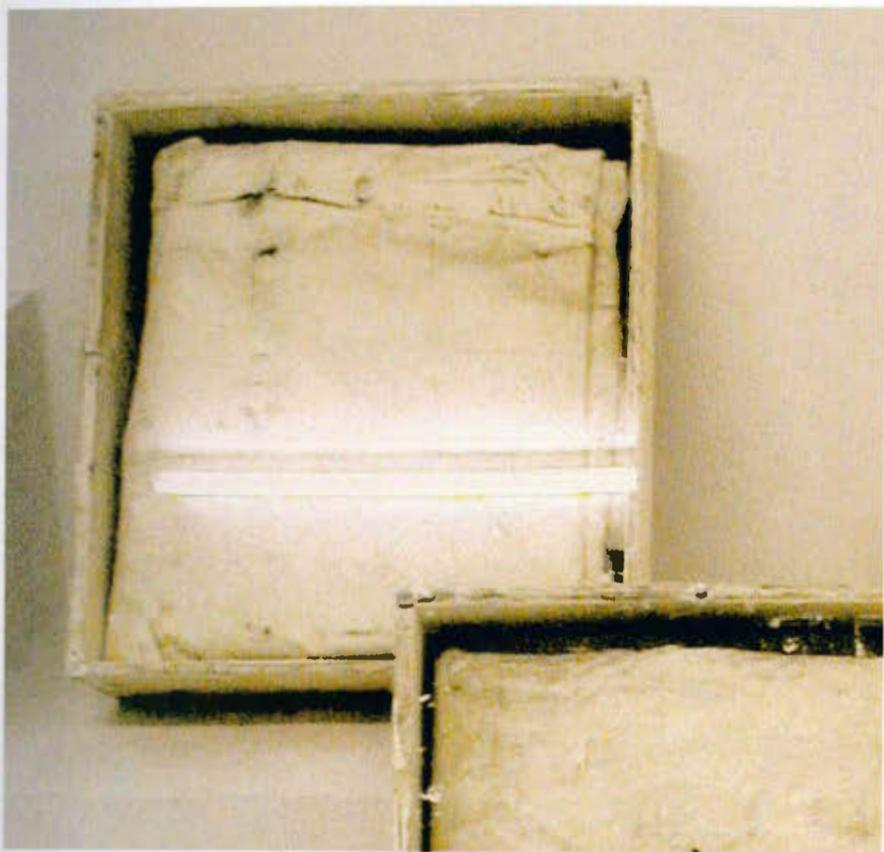
- B. Di Giovanni, *I Filosofi di Luca Giordano e la libertà della filosofia*, in "Luca Giordano", catalogo della mostra, Electa Napoli 2001, pp. 71-75
- G. De Vito *Il viaggio di lavoro di Luca Giordano a Venezia ed alcune motivazioni per la scelta ribersca*, in "Ricerche sul '600 napoletano", Milano 1991, pp. 33-122
- G. Marelli e D. Brunello, *Raccolta d'arte all'Aloisianum di Gallarate*, Verga Arti Grafiche, Macherio (MI), 2002, p. 4
- E. Nappi, *Momenti della vita di Luca Giordano nei documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, in "Ricerche sul '600 napoletano", Milano 1991
- O. Ferrari G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Electa Napoli 1992
- Jacopo da Varagine, *Vita di S. Andrea*, ed. Libreria Editrice Fiorentina 1985, traduzione dal latino di Cecilia Lisi, p. 19
- G. De Vito, *Le tele della basilica di santa Maria della Salute a Venezia*, in "Ricerche sul '600 napoletano - Saggi e Documenti", Napoli 2000, pp. 118-119
- Attività di Giordano fino agli affreschi di Palazzo Medici Riccardi a Firenze*, in "Luca Giordano", catalogo della mostra, Electa Napoli 2001

Luca Giordano

Deposizione di Sant'Andrea Apostolo



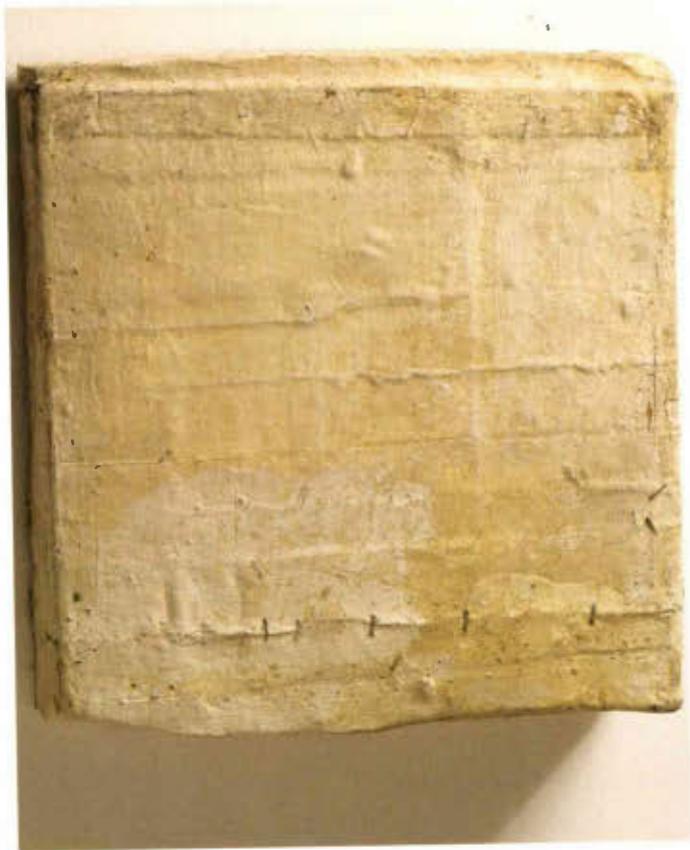
Lawrence Carroll
Boxes - Reflection
2004

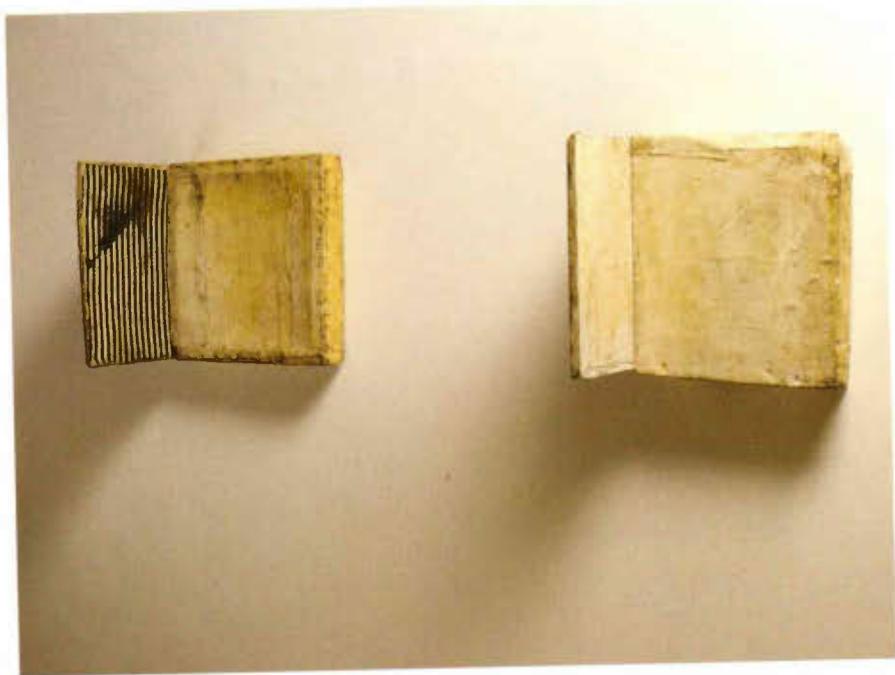




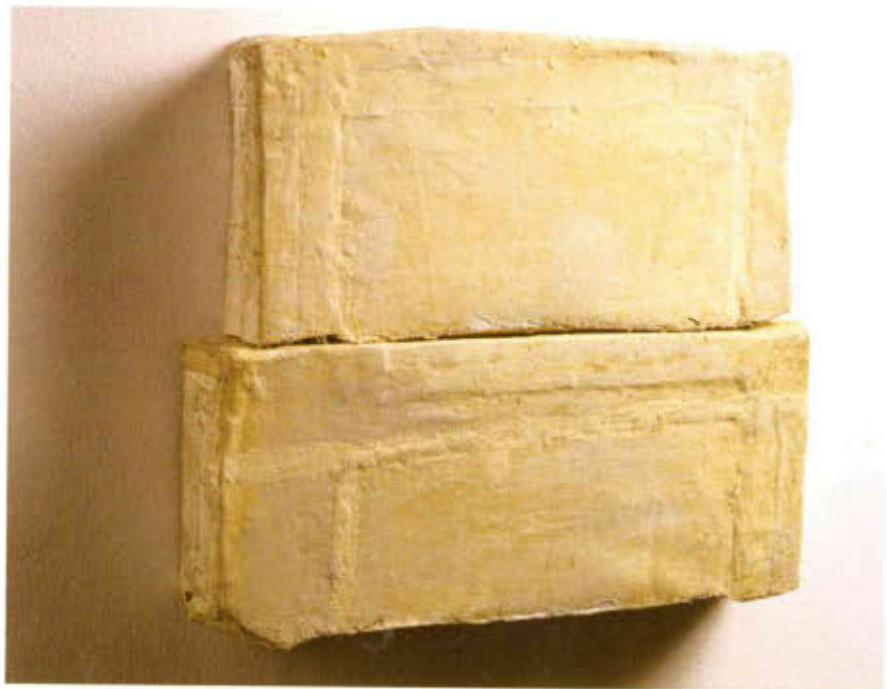












Lawrence Carroll

Nasce nel 1954 a Melbourne (Australia).
Vive e lavora tra New York e Los Angeles.

1
Wait; 1990-1991
olio, cera, tela, legno
cm 11,4 x 142,2 x 29,8

2
Untitled, (LC279); 1993
olio, cera, tela su legno
cm 45,7 x 25,5 x 6,3

3
Untitled; 1990
olio, legno, tela
cm 29 x 9,5 x 21

4
Buoy; 1987-1988
olio, cera, gomma, tela su legno
cm 221 x 96,5 x 30,5

5
Between the rooms; (N.LC94-00007); 1993-1994
olio, cera, tela, legno
cm 73,6 x 76,2 x 73,6

6
Arrival; 1993-1994
olio, cera, tela, legno
cm 35,5 x 74,9 x 77,5

7
Mark; 1991-1992
olio, cera, tela, punti metallici, legno
cm 33 x 33 x 7,6

8
Scott; 1991-1992
olio, cera, tela, punti metallici, legno
cm 34,2 x 34,2 x 5

9
Always Alone; (*Two Views*); 1992
olio, cera, tela, legno
cm 2,2 x 31,7 x 31 - cm 22,2 x 27,9 x 31

10
Not Two Brothers; 1991-1992
olio, cera, tela, legno
cm 33 x 30,4 x 8,9

11
Untitled (Diptych); 1992
olio, cera, tela, legno
cm 31,7 x 24,7 x 5 - cm 31 x 6,4 x 24,7

12
Fugitive (for Mark); 1991-1993
olio, cera, tela, legno
cm 195,5 x 99 x 60,9

13
Painting; 1993-1995
olio, cera, tela su legno
cm 46 x 36 x 56

14
Fabian; 1991-1992
olio, cera, tela, punti metallici, legno
cm 43,2 x 48,2 x 8,9

©Giorgio Colombo, Milano Photo Credit

Questo volume è stato stampato a Gorgonzola
dall'officina d'arte grafica Dimensione S
nel mese di gennaio 2004