



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 25 (2019)

SULLA FORTUNA E «SFORTUNA» CRITICA DI LUCA GIORDANO NEL VIAJE DE ESPAÑA DI ANTONIO PONZ*

Paola SETARO

(Università Federico II di Napoli-Universidad Autónoma di Madrid)

Recibido: 28-02-2019 / Revisado: 28-05-2019

Aceptado: 28-05-2019 / Publicado: 20-12-2019

RESUMEN: Este artículo analiza la visión crítica de Antonio Ponz sobre la obra de Lucas Jordán. En su *Viaje de España*, aunque sujeto a la condena común de su tiempo con referencia al arte barroco, parece en parte asumir una posición contradictoria y a contracorriente respecto a la apreciación del lenguaje pictórico de Jordán, como si fuera una especie de acercamiento íntimo, como pintor, al tema y a la técnica de un artista que solo va a ser valorado en los siglos siguientes.

PALABRAS CLAVE: Ponz, España, Jordán.

ON CRITICAL FORTUNE AND «MISFORTUNE» OF LUCA GIORDANO IN VIAJE DE ESPAÑA BY ANTONIO PONZ

ABSTRACT: This paper analyzes Antonio Ponz's critical view towards Luca Giordano's work.

Although anchored in common contemporary disapproval of Baroque, Ponz, in his *Viaje de España*, seems to assume a vague countertrend position for appreciation of Giordano's pictorial language, intimately approaching, with the painter's eye, the material and the technique of an artist who will be reconsidered only in the following centuries.

KEYWORDS: Ponz, Spain, Giordano.

* Questo articolo nasce dalla rielaborazione del mio intervento presentato al Convegno internazionale *Italia e Spagna nel XVIII secolo. Scambi e circolazione di idee, uomini e cose* (Napoli, 22-23 ottobre 2018).

La realtà sociale spagnola, nell'ultimo terzo del XVIII secolo, fu attraversata da un vivace dibattito ideologico, in cui tra gli obiettivi più ambiziosi che ci si poneva c'era quello di rivendicare l'importanza della storia della propria nazione nel contesto europeo. Gli eruditi sentirono l'esigenza di raccontarla in una maniera nuova, che fosse aderente ai nuovi parametri metodologici ed estetici.

Fu interessato dallo spirito riformista anche il campo delle belle arti e una delle preoccupazioni costanti degli intellettuali fu quella di costruire una storia dell'arte con i criteri di una «storia critica» (Abellán, 1981: 766-768), basata sulla ricerca di fonti d'archivio e di documenti concreti del passato. In questo senso è molto significativo che a differenza del periodo barocco, in cui i trattati d'arte erano scritti esclusivamente da artisti, dalla seconda metà del XVIII secolo si assiste alla nascita di autori lontani dal mondo dell'arte, tutti uniti però dallo stesso proposito: portare alla ribalta la scuola di pittura spagnola, definendone in maniera sistematica l'evoluzione, le caratteristiche e i protagonisti (Portús Pérez, 2012).

Questo clima palpitante di novità vide crescere in maniera esponenziale la produzione di letteratura di viaggi in terra iberica, che pur non configurandosi come un genere nuovo o innovativo, presenta una caratteristica in linea con i tempi: il viaggiatore vuole portare a conoscenza del lettore la sua esperienza personale ma non più filtrata dalla soggettività, perché il suo intento è attraversare e contemporaneamente analizzare la realtà con gli stessi criteri teorizzati dagli storici (Úbeda de los Cobos, 2001: 364). Il libro di viaggi divenne così uno strumento educativo e di denuncia della corruzione del gusto, allontanandosi dalla pura descrizione letteraria.

Il più rappresentativo è certamente il *Viaje de España*, opera del valenziano Antonio Ponz, in 18 volumi (Ponz, 1772-1794).¹ Conosciuto anche come «l'abate Ponz», fu un pittore originario della provincia di Valencia (1725-1792); si formò in Italia dal 1751 al 1760, per poi tornare in Spagna, a Madrid, ed essere nominato dal 1776 segretario della Real Accademia di Belle Arti di San Fernando.²

L'occasione per maturare l'idea dell'opera e raccogliere notizie fu offerta a Ponz da un incarico, affidatogli nel 1769, due anni dopo l'espulsione dei gesuiti, dal Consiglio Straordinario diretto da Campomanes, uomo di fiducia di Carlo III.³ Il compito consisteva nell'inventariare le opere d'arte custodite nei collegi gesuitici andalusi:⁴ ne è testimonianza una sorta di bozza dell'opera, la *Ydea de lo que Dn. Antonio Ponz se ha propuesto y ha empezado hacer en su Viaje por España para informar al Ilmo. Señor Dn. Pedro Rodriguez Campomanes, que se lo ha facilitado*.

¹ L'opera ha conosciuto varie edizioni. Per questo articolo è stata presa come punto di riferimento quella del 1972, Edizioni Atlas, Madrid.

² Per il contesto culturale e storico in cui nacque e si sviluppò l'opera, si veda il corposo lavoro di Daniel Crespo Delgado (2012).

³ I gesuiti, di cui si decretò l'espulsione nel 1767, erano stati accusati di aver scatenato l'anno precedente la ribellione popolare del «Motín de Esquilace», che rese evidenti le condizioni di miseria in cui versava parte della popolazione.

⁴ Fu poi lo stesso Ponz a decidere successivamente e in maniera autonoma di ampliare i confini dell'area geografica, attraversando così tutta la Spagna.

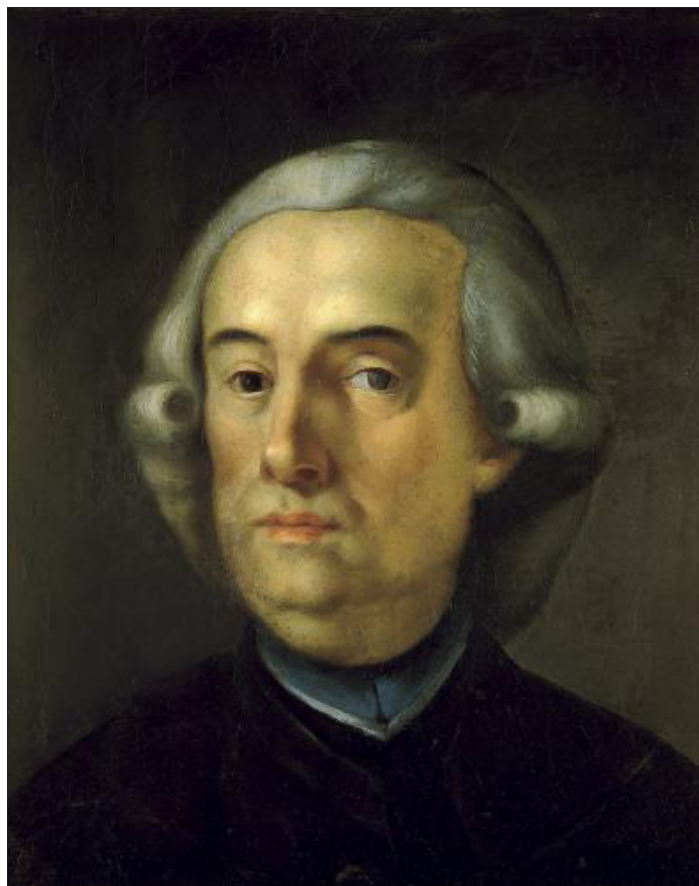


Fig. 1 Antonio Ponz, *Autoritratto*, ca.1774,
Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Si tratta di un manoscritto conservato nell'Archivio Campomanes (Crespo, 2012: 70-72), che presenta in forma embrionale quelli che saranno i principi fondanti della sua opera. Qui Ponz comunica infatti a Campomanes che il suo desiderio è quello di portare alla luce tutte le iscrizioni e i «cuadros misteriosos» di rilevanza storica fino a quel momento ignorati dai cronisti. La nascita e lo scopo dell'opera saranno però esplicitate in maniera chiara e definitiva da Antonio Mengs, in una lettera destinata a Doray De Longrais, scritta il 28 aprile del 1779:

[...] ed avendo avuto commissione dalla corte, dopo la espulsione de' Gesuiti, di passare nelle diverse provincie, e regni di quella monarchia, per vedere se in quelle case, e chiese dell'estinta Compagnia vi fossero delle pitture, e cose appartenenti alle belle arti, degne di prendersi in considerazione, per non farle smarrire per l'ignoranza di alcune popolazioni dove potevano trovarsi, egli compì questa commissione a soddisfazione della corte. Il suddetto viaggio fece nascere al sig. don Antonio Ponz l'idea di scrivere un viaggio della Spagna, come infatti ha eseguito; in cui non solo fosse fatta menzione della situazione de' luoghi, loro popolazione, climi e cultura, ma anche dello stato passato e presente delle belle arti, degli edifizii, di chi gli aveva fatti fare e del loro merito, riguardo alla fortezza, grandezza e gusto (Mengs, 1780: 318).

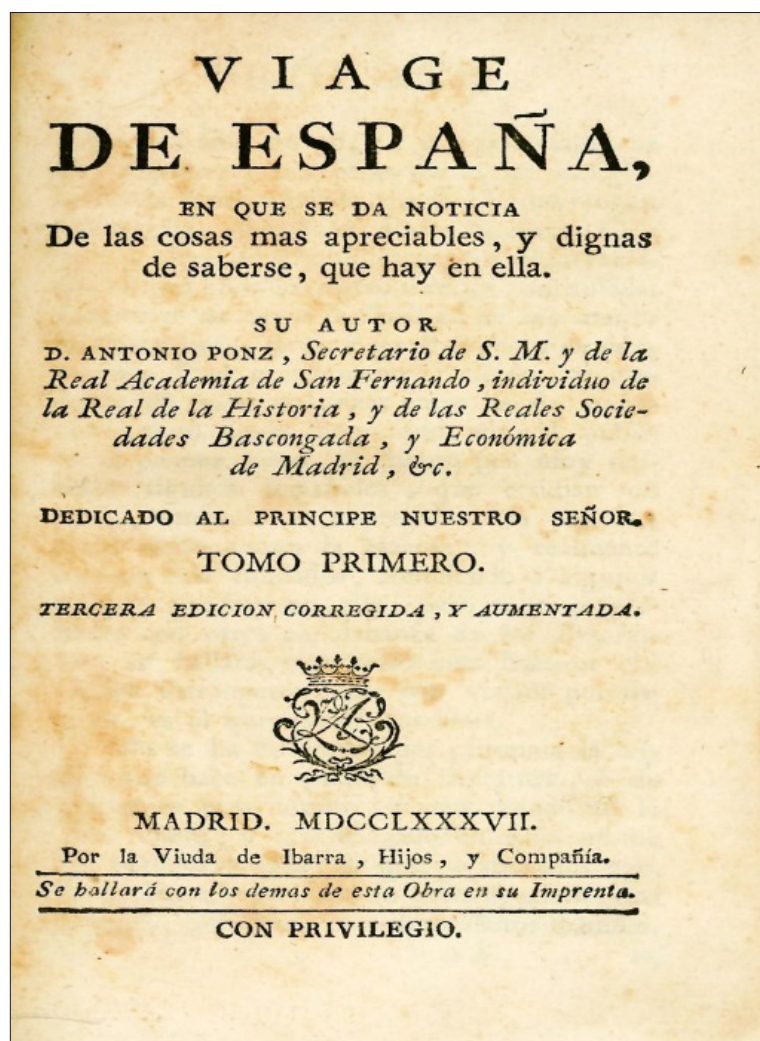


Fig. 2 Antonio Ponz, *Viaje de España*,
Por la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, Madrid, 1787.

Si mette in luce soprattutto l'utilità dell'opera, che sembra quindi delinearsi come un inventario critico del patrimonio artistico spagnolo ma con una chiara intenzione riformista. D'altronde lo stesso Ponz, nel prologo del primo tomo, dichiarò i valori alla base della sua opera: essere utile alla nazione spagnola mettendo in luce sia le carenze che impedivano il suo progresso, sia le potenzialità che riteneva necessarie per il suo sviluppo.

Ponz precisò che il suo obiettivo non era quello di fare l'apologia della Spagna ma di scendere a compromessi con la verità, per segnalare con libertà il «bueno» y «lo malo» che avrebbe incontrato, dove la denuncia del «malo» non si poneva altro scopo che il suo superamento (Crespo, 2012). Più avanti, nel XIII tomo, sottolineò ancora una volta che lo scopo era il bene della nazione, nella sua aspirazione alla «prosperidad y decoro». Il *Viaje* costituì già per i contemporanei la fonte più moderna e aggiornata per conoscere l'arte spagnola, poiché gli stessi spagnoli percepivano che la conoscenza della propria nazione era insoddisfacente; ritroveremo ad esempio lo spirito riformista che animava l'opera di Ponz nelle parole di Vicente del Seyxo, che scrisse nel 1796 della necessità del viaggio come veicolo di conoscenza profonda del proprio territorio: «Cualquier país que haya de

reformarse debe ser viajado: así lo dicta la razón y lo manifiesta la práctica de todas las naciones» (Seixo, 1796: 3).

Per quanto riguarda la sezione dedicata al patrimonio artistico, è fondamentale premettere che, come sostiene Crespo Delgado, *El Viaje de España* non fu né pretese di assumere la forma e il contenuto di un trattato d'arte, eppure Ponz riuscì a sviluppare con un linguaggio da cronista, un solido e coerente discorso storiografico, servendosi anche di molto materiale inedito.

Ponz non poté comunque fare a meno di riferirsi alle fonti precedenti; tra di esse spicca Palomino con la sua opera *El Museo Pictorico y Escala Óptica* (1715-1724), in cui fu in particolare il terzo volume, il *Parnaso español pintoresco laureado*, ad essere utilizzato come punto di partenza per costruire i lineamenti biografici degli artisti (Crespo, 2012).

Tuttavia, per quanto l'opera di Palomino sia ancora considerata quella principale da cui attingere notizie, comincia da parte dei teorici neoclassici a diventare oggetto di giudizi controversi. L'opinione generale che si nutriva nei suoi confronti può essere riassunta dalle parole di Jovellanos, il quale considerando Palomino un autore poco scrupoloso, scrisse che il primo tomo era completamente inutile, a differenza del secondo da cui potevano almeno essere dedotte notizie di una certa rilevanza (Caso Gonzalez, 1994: 530). Ceán Bermúdez ne sottolineò l'imperfezione nella parte biografica, criticandolo soprattutto per aver raccontato con molta facilità «fabulas y cuentecillos» (Ceán Bermúdez, 1800, prologo: III).

Furono proprio il suo carattere universale e il suo status di riferimento obbligato, a rendere l'opera bersaglio di critiche feroci. La mancanza di precisione di Palomino non poteva in effetti essere accolta da quegli intellettuali illuministi che erano impegnati a costruire la coscienza storica dell'arte in Spagna (Bassegoda, 2003). Fu in definitiva tacciato di essere privo di rigore morale, a tal punto da far confessare anche a Ponz che questo difetto lo aveva spinto a considerare inutile la sua lettura. Eppure, come già anticipato, Ponz attinge a Palomino, soprattutto quando affronta l'arte italiana, in particolare Luca Giordano.

Ponz credeva che solo guardare ai grandi maestri italiani del Rinascimento potesse aprire a nuovi orizzonti, condividendo in generale il cambiamento di gusto e l'atteggiamento di rifiuto verso il linguaggio figurativo barocco, che stava coinvolgendo necessariamente anche il napoletano Giordano, la cui arte stava subendo un processo di svalutazione da parte dei teorici neoclassici (Úbeda de los Cobos, 2001).⁵

Sviluppò una posizione davvero unica nel panorama del suo tempo perché pur denunciando le carenze dell'arte giordanesca, ne rimase soprattutto affascinato assumendo così una posizione contrastante (Quirante Rives, 2015: 84, n. 10).⁶

Il pittore napoletano Luca Giordano, che nel secolo dominato dalla ragione subirà una complessiva svalutazione, era stato invece ampiamente lodato da Palomino per i frutti del suo lavoro realizzato in Spagna. Quest'ultimo, nel terzo tomo della sua opera dedica una ampia biografia a Luca Giordano, definendolo «padre la Historia con el pincel, como Herodoto lo fue con la pluma». ⁷ Tutte quelle caratteristiche, che saranno poi oggetto di

⁵ Alcune posizioni furono proprio categoriche, come quella di Winckelmann, che affermò che «non varrebbe quasi la pena guardare i quadri di Luca Giordano, del Preti, del Solimena, e in genere di tutta la scuola napoletana» (Winckelmann, 1763: 559), altre un po' più moderate come quella di Mengs, che analizzeremo più avanti. Sull'importanza dei contributi di Winckelmann e Mengs alla nascita e allo sviluppo della moderna storiografia artistica, si veda Cioffi (1981).

⁶ In questo testo l'autore focalizza l'attenzione sull'atteggiamento contraddittorio di Ponz nei confronti delle opere di Giordano.

⁷ Palomino include però anche dati erranei, come l'attribuzione delle sue origini al territorio di Jaén e la collocazione della data di nascita intorno al 1628.

giudizi negativi per i trattatisti neoclassici, come la capacità di imitare gli altri pittori e la rapidità con cui realizzava le sue opere, erano invece per Palomino un punto di forza.

Ponz condivide con quest'ultimo proprio queste opinioni sul pittore, quando racconta della sua straordinaria capacità di imitazione e della «presteza y facilidad» nell'esecuzione delle opere. Ponz affronta questo aspetto nella descrizione degli affreschi eseguiti da Giordano nella cattedrale di Toledo, dove sottolinea la sua «fecundísima imaginación».



Fig. 3 Luca Giordano, *La coronación de la Virgen y de la imposición de la casulla a San Ildefonso* (part.), Toledo, Cattedrale, Volta della Sagrestia.

Mette in evidenza la capacità del pittore di aver imitato alla perfezione Raffaello nel *Battesimo di Cristo*, dipinto che si trovava nella piccola sagrestia detta Vestuario, una di quelle opere che Palomino aveva sostenuto essere giunte in Spagna prima dell'arrivo del pittore, affermando che:

una de las cosas que mas han asombrado en Jordán, ha sido la suma facilidad que tuvo en imitar el estilo de los pintores que le precedieron, de qualquier edad que fuesen; mas admiración el vér que esto saliese felizmente en maneras que se podian llamar diametralmente opuestas a la suya (Ponz, 1772-1794, I: 100-101).

È quando arriva al Monastero dell'Escorial, il tempio sacro della monarchia spagnola fatto costruire da Filippo II come ex voto per la vittoria di San Quintino, e in cui Giordano

lavorò fra il 1692 e il 1694, che Ponz descrive con parole di grande ammirazione la grandezza di Giordano, definendo il suo lavoro «una de las mas grandes obras executadas al fresco», e «la mejor que hizo en su vida»⁸. Sulla volta dell'Escalera Giordano aveva rappresentato la Santissima Trinità che assiste al giudizio di Carlo V e Filippo II per accoglierli in Paradiso, Carlo II con la madre e la seconda moglie, e negli angoli della volta le quattro Virtù cardinali. Sulle volte della chiesa del Monastero aveva dipinto scene della Vergine, della Chiesa e dell'Eucarestia:

Ciertamente que el más inteligente profesor, y todo amante de pintura, sin embargo de no ser Jordán el más correcto en el dibujo, queda absorto al mirar las buenas qualidades de ella, principalmente las que pertenecen al manejo del fresco, a la fecundísima invención, a la buena elección de luces, al relieve de figuras; y finalmente a la riqueza y grandiosidad del todo. Los grupos de ángeles mancebos son muy graciosos, las nubes parecen verdaderas; muchos escorzos estan entendidos y manejados con todo artificio (Ponz, 1772-1794, II, 115).

Giordano aveva qui creato un lungo fregio orizzontale che si dispiegava lungo le quattro pareti, affrescandolo con la Battaglia di San Quintino:

En lo demás de la bóveda, a toda la qual se sirve como de pedestal el friso en donde está pintada la batalla de S. Quintin [...] en donde hay un fuego terrible de invención y grandísimo capricho en agrupar soldados, caballos, y los demás instrumentos de guerra (Ponz, 1772-1794, II: 113-115).



Fig. 4. Luca Giordano, *Batalla de San Quintín* (part.), Madrid, Real Monastero di San Lorenzo dell'Escorial.

Il viaggio di Ponz proseguì poi verso Madrid, in cui dopo aver ripercorso le tracce del pittore nelle collezioni private, esprime un grande entusiasmo per gli affreschi di

⁸ Quasi come un'introduzione agli affreschi di Giordano dell'Escalera, Ponz inserisce in una nota un estratto da Palomino sui dati biografici del pittore, «con el fin de dar gusto a los aficionados» (Ponz, 1772-1794, II: 112). Qui risulta evidente che Ponz, non potendo acquisire personalmente notizie sulla vita del pittore, riporta le notizie di Palomino.

Giordano nella volta del Casón del Buen Retiro.⁹ Carlo II aveva incaricato Giordano di decorarlo integralmente con la rappresentazione allegorica della monarchia spagnola centrata sul tema del Toson d'oro, ordine fondato da Filippo il Buono per la difesa del cristianesimo. Qui, secondo Ponz, Giordano aveva dimostrato pienamente la sua abilità poiché, pur frammentando la visione in un'infinità di episodi, era riuscito a intrecciare armonicamente i brani allegorici con quelli mitologici e storici:

Sin duda que allí pensó este artífice unir lo bello, lo grande, y lo extraordinario, que cabalmente son las tres mejores calidades que desean las Nobles Artes, y que immortalizan a los profesores, que han sabido unirlas. No se puede negar que esta obra, mirada en todas sus circunstancias, es una de las excelentes que se han executado al fresco, donde desechada toda la idea trivial, puso Jordán la mira en la buena disposición, dando a la obra cierta novedad y armonía que a todos sorprende. (Ponz, 1772-1794, VI: 127).

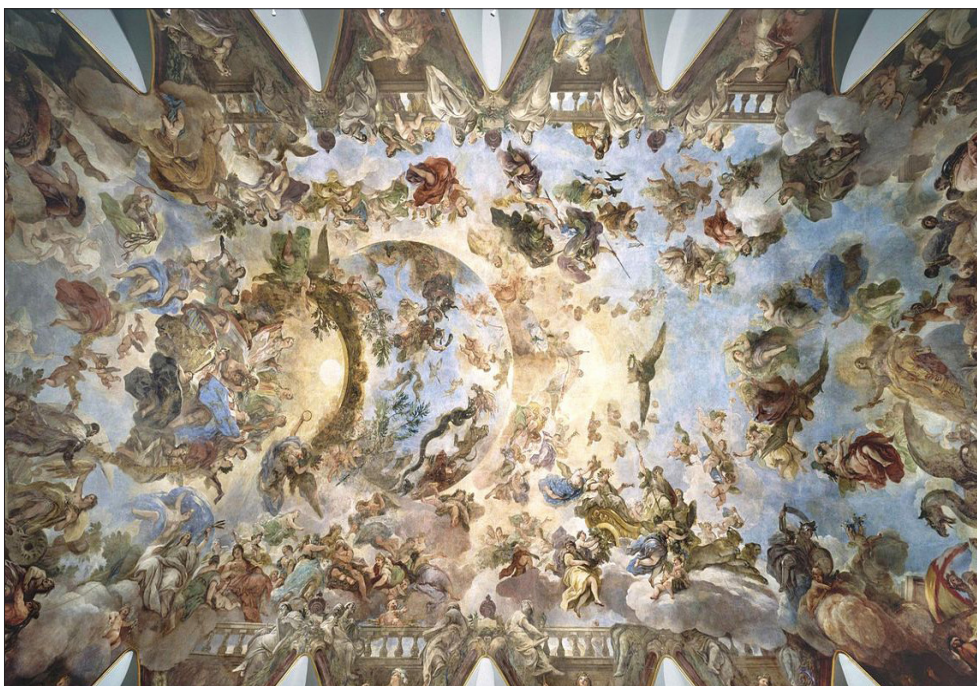


Fig. 5 Luca Giordano, *Apoteosis de la Monarquía española*, Madrid, volta del Casón del Buen Retiro.

Si sofferma sulla necessità, dal suo punto di vista, di riprodurre il lavoro di Giordano in caso di ulteriore rovina o perdita degli affreschi, attraverso la realizzazione di incisioni, così come di tutte le opere degli artisti che si trovavano nei Palazzi reali o all'Escorial:

sería empresa plausible el grabar esta y otras excelentes obras de tantos autores clásicos extrangeros y nacionales como hay en España, ignoradas de todo el mundo, y por consiguiente mucho ménos acreditados de lo que merecen (Ponz, 1772-1794, VI: 129-130).

⁹ Sulla decorazione del Casón del Buen Retiro si veda Úbeda de Los Cobos (2008).

La sua idea prese poi corpo due anni dopo, come annuncia egli stesso nel prologo del tomo VIII dedicato all'Estremadura (Ponz, 1772-1794, VIII, prologo: 2); qui Ponz tesse gli elogi di Goya per il progetto intrapreso da quest'ultimo di incidere all'acquaforte i quadri di Velázquez conservati a Palazzo Reale. D'altronde proprio nella seconda metà del secolo XVIII si era sviluppato un grande interesse per il disegno e le stampe (Santiago Paez, 2016: 140), e lo stesso *Viaje* era corredato da illustrazioni di varia tipologia: piante cittadine, sculture, ritratti di personaggi illustri e soprattutto quei monumenti considerati da Ponz di notevole importanza (Crespo, 2012: 89-93).

Tuttavia, sempre nel VI tomo, a proposito di due quadri inviati a Carlo II prima del suo arrivo in Spagna, raffiguranti un San Michele e un Sant'Antonio che si trovavano nella chiesa di Nostra Signora delle Auguste costruita nei Giardini del Buen Retiro, Ponz comincia a contraddirsi, denunciando le carenze di Giordano, consistenti nell'aver cercato soprattutto il consenso. Accusa il pittore di aver nutrito un'ambizione così smisurata da non permettergli di terminare in modo perfetto le opere, perché troppo assorbito dalla fretta di eseguire un incarico dopo l'altro:

Pocos estudiaron como este artífice el modo de ganar con sus obras el aplauso común. Sabía que las especulaciones más profundas del Arte eran para pocos, y que la multitud quedaba satisfecha, y transportada de una cierta composición de figuras, y de un tono armonioso de tintas, que a Jordán le era muy facil juntar. El dibujo castigado a fuerza de consultar el natural, un caracter formado sobre el estudio de las obras antiguas, aquellas varias, y verdaderas expresiones del animo, que examina un genio profundo, y que tanto remontan a Rafael entre los modernos, no las debió considerar muy importantes a su inclinación, o a sus intereses, que estribaban en despachar las obras presto (Ponz, 1772-1794, VI: 110-111).

Ponz arriva quindi a sostenere che studiare le sue opere è una perdita di tempo poiché il suo principale merito era consistito solo nell'imitazione dei più celebri autori, nonostante fosse un pittore dotato di «una memoria felicissima y de un ingenio sumamente fecondo y laborioso». Malgrado tutte queste qualità, Ponz identifica nell'arrivo di Giordano in terra iberica il momento della rovina definitiva della pittura in Spagna, poiché afferma in maniera categorica che «su venida a España fue causa para que la pintura entre nosotros diese gran caída» (Ponz, 1772-1794, VI: 112).

A questo punto sembra quasi obbligato a abbracciare le teorie di Mengs, quelle contenute in una lunga lettera del 1776, a lui indirizzata e inserita nel *Viaje* (Ponz, 1772-1794, VI: 164-229).¹⁰ In essa, importante manifesto delle sue idee, Mengs esprime un giudizio sui quadri conservati nel Palazzo Reale di Madrid.¹¹ Quest'ultimo attribuisce a Pietro da Cortona l'inizio della decadenza della pittura italiana, con la creazione di grandi composizioni con numerose figure, che piacevano tanto agli spettatori senza gusto; tra i membri della scuola cortonesca, definiti «vulgares y populares», inserisce proprio Giordano, come colui che non riuscì mai a raggiungere la perfezione:

¹⁰ José Nicolás de Azara, ambasciatore spagnolo a Roma che curava come editore le opere di Mengs, gli attribuisce una descrizione molto dura sul desolante stato in cui versavano le arti spagnole. Si tratta del *Frammento di un discorso sopra i mezzi per far fiorire le Belle Arti in Spagna* (Mengs, 1780: 216-217), in cui viene menzionato Luca Giordano come colui che aveva azzerato la vitalità dell'arte spagnola: «Da allora in poi niente si è fatto che propagar l'ignoranza per mezzo d'un cattivo ammaestramento». Questo passo, frutto di Azara e non di Mengs, ha contribuito alla visione negativa nei confronti di quest'ultimo da parte della critica recente (Tello-Sanz, 1980: 223).

¹¹ La lettera ha conosciuto anche una traduzione italiana nel 1777.

Son quasi infinitos los quadros de Lucas Jordán, de quien se puede decir que jamás hizo cosa mala, porque siempre se halla en sus obras el buen gusto; pero a manera de embrión, de las cosas mas excelentes que hicieron los hombres célebres de las escuelas en Italia (Ponz, 1772-1794, VI: 202-206).

Secondo la teoria sostenuta da Mengs, considerata responsabile dell'orientamento del gusto nell'arte spagnola del suo tempo, il pittore ha il dovere di creare la sua opera seguendo le «regole dell'arte», dove creare non significava apportare innovazioni personali ma cercare di riprodurre lo stesso spirito di cui erano impregnate le manifestazioni artistiche degli antichi, con uno sforzo che lasciava quindi poco spazio all'imitazione e molto alla componente intellettuale (Tello-Sanz, 1980). L'artista doveva quindi imitare, ma non copiare, poiché la copia per Mengs era il prodotto di un esercizio sterile; si può quindi immaginare quanto la propensione di Giordano alla copia risultasse lontana dalle sue teorie.

Ponz aderisce a Mengs sotto la spinta di una forzata ma necessaria correttezza ideologica. Le altre posizioni più moderate e palesemente debitorie a Ponz per l'opinione su Giordano sono quelle assunte da Jovellanos e Ceán. Il primo, che con il suo *Elogio de las Bellas Artes* inaugurò la moderna storiografia dell'arte (Jovellanos, 1781: 37) riconosce Giordano come l'iniziatore del processo di decadenza dell'arte. Sebbene ne individui anche lui le qualità pittoriche e un talento nell'imitazione, rifacendosi in questo a Ponz, compara Giordano allo scrittore Lope de Vega, poiché considera entrambi «dotados de una facilidad incomparable, parece que se contentaban con producir mucho, sin empeñarse en producir bien» (Jovellanos, 1781: 84). Un simile giudizio sul pittore napoletano è espresso da Ceán Bermúdez, che nel suo *Diccionario* scrisse non solo che «Jordán no pintó ninguna cosa absolutamente mala, pero ninguna perfectamente buena» (Ceán Bermúdez, 1800, II: 340), ma affermò anche che dopo Giordano fu difficile trovare un pittore altrettanto capace nell'arte dell'affresco.¹²

Al di là dei punti di contatto con Mengs, che appaiono quindi dettati da correttezza ideologica, quello che Ponz esprime nei confronti di Giordano è soprattutto ammirazione e stupore davanti a quelli che lui stesso definisce capolavori. Le sue opinioni sul pittore, espresse dal punto di vista non solo del viaggiatore preoccupato di risultare il più possibile oggettivo nelle descrizioni, ma anche da quello dell'artista che sa riconoscere e decifrare la bellezza al di là dei filtri imposti dai dettami dell'epoca in cui era inserito, godettero di ampia risonanza, a tal punto da costituire un importante riferimento anche al di là dei confini spagnoli.¹³

Ciò che risulta singolare e unico è che un'opera inserita nella tradizione della letteratura di viaggio, e realizzata in pieno clima neoclassico, abbia contribuito notevolmente allo sviluppo e alla persistenza del successo europeo dell'arte di Giordano (Ferrari, 2000: 213-223).

¹² È molto interessante notare come Ceán Bermúdez, nell'opera inedita *Historia de la bellas artes*, scritta circa venticinque anni dopo il *Diccionario*, si allontani molto dalle posizioni di Ponz, emettendo critiche su Giordano molto più aspre: «dejó la pintura en peor estado que el que tenía antes de venir a ella» (Ceán Bermúdez, 1824-1825: 405), accusandolo addirittura di aver accumulato una grande ricchezza grazie a una quantità di oggetti di vario genere che avrebbe sottratto alla Spagna: «perlas, diamantes y otras alhajas y en dinero efectivo en solo diez años que estuvo en él» (Ceán Bermúdez, 1824-1825: 418).

¹³ L'archeologo e storico dell'arte Luigi Antonio Lanzi, ad esempio, aveva sicuramente letto Ponz, quando nella sua *Storia Pittorica dell'Italia*, definì Giordano «genio vasto, risoluto, creatore» (Lanzi, 1789: II: 201-202).

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, José Luis (1981), *Historia crítica del pensamiento español*, Madrid, Espasa-Calpe.
- BASSEGODA, Bonaventura (2003), «Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España», in *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, Roma, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1800), *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 6 vols., Madrid, En la Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- (1824-1825), *Historia del arte de la pintura en España*, ed. a cura di David García López e Daniel Crespo Delgado, Oviedo, KRK ediciones, 2016.
- CIOFFI, Rosanna (1981), *La ragione dell'arte. Teoria e critica in Anton Raphael Mengs e Johann Joachim Winckelmann*, Napoli, Liguori.
- CRESPO DELGADO, Daniel (2012), *Un viaje para la Ilustración. El Viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*, Madrid, Fundación de Municipios Pablo de Olavide e Marcial Pons Historia.
- FERRARI, Oreste (2000), «La fortuna critica di Luca Giordano», in Oreste Ferrari, Giuseppe Scavizzi (a cura di), *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli, Electa, pp. 213-223.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (1781), *Elogio de las Bellas Artes*, ed. a cura di Javier Portús Pérez, Madrid, Casimiro Libros, 2014.
- (1994), *Obras completas, VI, Diario, I^o*, ed. critica a cura di José Miguel Caso Gonzalez, Oviedo, Instituto de Estudios del Siglo XVIII y Ayuntamiento de Gijón, 1994.
- LANZI, Luigi Antonio (1789), *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, ed. consultata: Firenze, 1982.
- QUIRANTE RIVES, José Vicente (2015), *Viaggio napoletano in Spagna*, Napoli, Tullio Pironti.
- MENGS, Antonio Rafael (1780), *Opere di Antonio Raffaello Mengs, primo pittore del Re cattolico Carlo III pubblicate dal cavaliere Don Giuseppe Nicola d'Azara, e in questa edizione corrette ed aumentate dall'avvocato Carlo Fea*, Roma, Nella Stamperia Pagliara.
- PONZ, Antonio (1772-1794), *Viaje en España en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, 18 voll., Madrid, Por la viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, ed. consultata: ristampa anastatica, Madrid, Atlas, 1972.
- PORTÚS PÉREZ, Javier (2012), *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, Madrid, Verbum.
- GONZÁLEZ SANTOS, Javier (1994), *Jovellanos, aficionado y coleccionista*, Gijón, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular.
- SANTIAGO PÁEZ, Elena (2016) «La historia del grabado a través de la colección de Ceán Bermúdez», in *Ceán Bermúdez. Historiador del arte y coleccionista ilustrado*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp.137-154.
- SEYXO, Vicente (1796), *Compendio de observaciones que forman el plano de un viage político y filosófico que debe hacerse dentro y fuera del Reino en que nacemos, y luego por la Europa y demás partes de la tierra*, Madrid, En la Imprenta de Pantaleón Aznar.
- TELLO, Francisco León y María Merced Virginia SANZ (1980), *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura*, Madrid, Publicaciones del Departamento de Estética de la Universidad Autónoma.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés (2001), *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- (2008), *Luca Giordano y el Casón del Buen Retiro*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- WINCKELMANN, Johann Joachim (1763), *Abhandlung von der Fäbigkeit der Empfindung des Schönen der Kunst*, Dresda, In der Waltherischen Buchhandlung, ed. cons. Prato, 1831.