

Giovanna Capitelli



Mecenatismo pontificio e borbonico
alla vigilia dell'Unità



VIVIANI EDITORE

Giovanna Capitelli

**Mecenatismo pontificio e borbonico
alla vigilia dell'Unità**
di Giovanna Capitelli

con un contributo di Ilaria Sgarbozza

Apparati a cura di
Annalia Cancelliere, Alba Irollo,
Maria Saveria Ruga

Supporto alla ideazione del concept
e alla ricerca iconografica
MateriaViva srl, Milano

© 2011 Viviani Editore s.r.l.
Piazza della Maddalena, 6 - Roma

Redazione
Patrizia Romano (redattore capo), Ilaria Sgarbozza

Grafica e impaginazione
Fiorella Foglia

Segreteria di redazione
Nicoletta Bombino

In copertina
Tommaso Minardi con Luigi Fontana
Propagazione del Cristianesimo o Missione degli Apostoli (part.)

ISBN 978-88-79931-48-9

Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità

con un contributo di
Ilaria Sgarbozza



FONDAZIONE ROMA
ARTE - MUSEI

V
VIVIANI EDITORE

INDICE

INTRODUZIONE	9
I. LO STATO PONTIFICIO	
Pio IX e la promozione delle arti nello Stato pontificio	17
La rinascita dell'affresco a Roma	105
Le esportazioni di opere d'arte. Dalla Città Eterna al Nuovo Mondo	149
II. IL REGNO DELLE DUE SICILIE	
Il Trono e l'Altare: Ferdinando II e Pio IX tra Gaeta e Portici	197
Ferdinando II e la promozione delle arti a Napoli di Ilaria Sgarbozza	215
Ferdinando II e gli invii di opere d'arte fuori Napoli e nelle Province del Regno dopo il 1848	255
APPARATI	
Materiali per un atlante del mecenatismo di Pio IX di Maria Saveria Ruga	267
Il mecenatismo dei Borbone dopo il 1848: alcune linee di ricerca e un percorso tra le fonti di Alba Irollo	285
Bibliografia a cura di Annalia Cancelliere	298
Indice dei nomi a cura di Annalia Cancelliere	315



Ferdinando II e la promozione delle arti a Napoli

ILARIA SGARBOZZA

Salito al trono diciannovenne, con un limitato bagaglio umanistico alle spalle, e una più robusta formazione religiosa e militare, Ferdinando II (Palermo 1810-Caserta 1859) ha una missione: creare un nuovo consenso intorno al governo dei Borbone, consolidare un sistema monarchico che ha mostrato nel recente passato di vacillare, sotto le minacce dei nemici esterni (francesi) e interni (carbonari, repubblicani). Un moderato riformismo caratterizza dunque i primi anni di regno, quando si procede all'allontanamento dall'amministrazione pubblica di un gran numero di funzionari fraudolenti, all'amnistia per i detenuti politici, alla contrazione delle spese della casa reale, all'incremento degli investimenti per infrastrutture, agricoltura, manifatture e commerci. A breve Ferdinando si rivela affezionato a un modello politico-economico di tipo conservatore e protezionistico, avverso al liberalismo e contrario al regime monarchico-parlamentare, convinto sostenitore dell'alleanza d'*ancien régime* fra trono e altare. Amato dal popolo per il carattere bonario, le iniziative di carità e lo stile di vita semplice, chiuso nell'ambito familiare, ingaggia un'aspra lotta contro la borghesia intellettuale e delle professioni, che ambisce alla conquista delle libertà di espressione e mercato. La violenta repressione dei moti del 1848, con l'incarcerazione o l'esilio dei padri della rivolta, chiude la stagione del dialogo con le forze progressiste. Nel successivo decennio la censura viene rafforzata e la libertà di stampa e di espressione ridotta, mentre fuori dai confini del regno gli organi di informazione e le associazioni politiche accolgono gli scritti e fanno propri gli intenti dei rifugiati politici¹.

Ferdinando governa per quasi trenta anni un regno che arriva a conoscere palmo a palmo, risedendo però quasi costantemente a Napoli, la capitale, sede della corte, delle guarnigioni militari, delle gerarchie ecclesiastiche, meta dell'immigrazione interna e del turismo internazionale.

Terza città d'Europa, dopo Londra e Parigi, Napoli conta alla metà dell'Ottocento circa 400.000 abitanti. È una città vivace, affollata, disordinata, produttiva. Il contrasto tra la sua esuberanza e la dimensione dimessa, silente delle altre capitali italiane è un topos della letteratura europea. Il ritratto che ne fa lo storico e politico britannico Thomas Babington Macaulay, di ritorno da un lungo soggiorno in India nel 1839, valga da esempio del sentire diffuso:

Debbo dire che le descrizioni da me udite in precedenza erano molto imprecise. Qui ci sono meno mendicanti che a Roma e più industrie [...] Appena entrate a Napoli, vedrete uno stridente contrasto: una differenza come fra la domenica e il lunedì. Qui è evidente che la vita civile è la cosa

149. Pasquale Mattej
*Inaugurazione del bacino di raddobbo
il 15 agosto 1852 (part.)*, 1854
olio su tela
Caserta, Palazzo Reale

¹ Sul regno di Ferdinando II: Acton 1997. Si vedano inoltre almeno i saggi contenuti in *Storia di Napoli* 1972 e in *Storia e civiltà della Campania* 1995. Infine: Di Fiore 2004; De Martino 2009.

più importante, mentre la religione è accessoria. Un poeta potrebbe presentare Napoli come Marta, Roma come Maria; forse per i cattolici Roma assunse l'impiego migliore, ma ritengo che anch'essi, e a maggior ragione i protestanti, preferirebbero la tavola di Marta [...] Al momento attuale, le mie impressioni sono favorevolissime. Napoli è l'unica città d'Italia dove mi è parso ritrovare quella medesima specie di vitalità che si vede in tutte le grandi città d'Inghilterra. Roma e Pisa sono morte; Firenze non è morta, ma dorme; Napoli invece straripa di vita»².

I principali luoghi della corte (dunque del potere) in città sono il Palazzo Reale – con la chiesa di S. Francesco di Paola, sua 'cappella palatina' –, il palazzo di Capodimonte, il teatro San Carlo. Luoghi immersi nel tessuto urbano più fitto (a parte Capodimonte), eppure da esso separati.

Per il resto, Napoli conserva la fisionomia di sempre, con palazzi aristocratici, più modeste abitazioni borghesi, bassi, chiese e conventi affastellati gli uni agli altri, e con un'accentuazione della promiscuità sociale in ragione del crescere della popolazione residente. Complessivamente pessime sono le condizioni igienico-sanitarie: l'epidemia di colera che colpisce la città nel 1836-1837 causa quasi 20.000 vittime, suscitando riprovazione presso i governi e l'opinione pubblica internazionale.

L'istituzione del Consiglio Edilizio e la stesura delle *Appuntazioni per lo Abbellimento di Napoli*, nel 1839, sono le prime, significative iniziative di Ferdinando in materia urbanistica e architettonica, propedeutiche a un piano di intervento che mira alla salubrità, alla sicurezza, al comodo e all'abbellimento della città. Fanno seguito all'introduzione dell'illuminazione a gas, l'anno precedente.

Si tratta di dare un volto moderno alla capitale del regno, con la realizzazione di assi viari rettilinei, passeggiate pubbliche, servizi, nel rispetto dei precetti illuministi già alla base dell'ammodernamento di età napoleonica. Case, Strade interne, Strade suburbane, Piazze, Mercati, Macelli, Edifici pubblici, Polizia Urbana le categorie di intervento. Per il centro storico, palcoscenico della vita pubblica, è prevista la demolizione di fabbriche in rovina, l'apertura di nuovi collegamenti, l'ampliamento-allineamento-abbellimento di strade; per le zone periferiche si pensa alla creazione di vie di transito, dove possibile panoramiche, ponendo le basi all'espansione urbanistica post-unitaria. La ristrutturazione e l'abbellimento dell'arteria più importante della città, via Toledo, si concentra su interventi di ordine estetico ed igienico, quali l'abolizione delle postazioni di vendita temporanee, l'adozione di insegne ed imposte uniformi, la limitazione alla vendita di generi alimentari, il posizionamento di candelabri in ghisa e vetro ai bordi del tracciato. Mercati e cimiteri le principali imprese architettoniche portate a compimento. Il completamento del Camposanto Nuovo di Poggioreale l'opera di maggior spessore culturale, a firma di Luigi Malesci e Stefano Gasse, inaugurata nel 1837³.

Tra il 6 e l'8 febbraio di quell'anno un incendio devasta il Palazzo Reale. È l'occasione per dare una nuova veste all'edificio più rappresentativo del potere, ancora carico di sedimenti della storia sei-settecentesca. Ferdinando non si tira indietro e chiama a raccolta un'équipe collaudata di artisti, capace di rispondere alle sue volontà programmatiche: la promozione dell'assolutismo monarchico e la celebrazione della famiglia reale.

² Citazione in Acton 1997, p. 177.

³ Cfr. *Civiltà dell'Ottocento* 1997; *Civiltà dell'Ottocento. Architettura e urbanistica* 1997; Buccaro 1995; Buccaro 2000.

La 'riduzione' del Palazzo Reale

La ventennale ristrutturazione del Palazzo Reale (1837-1859) è l'impresa architettonica e decorativa più impegnativa dell'ultimo periodo borbonico, tra le poche nelle quali Ferdinando sembra identificarsi. È tra gli ultimi e più importanti episodi di mecenatismo della corona, esito dell'alleanza tra il sovrano, gli architetti di casa reale e i professori del Real Istituto di Belle Arti: le forze vitali della cultura napoletana fino alla metà del secolo⁴.

Progettista e direttore dei lavori è l'architetto salernitano Gaetano Genovese, a cui succedono, dopo la morte, Pietro Persico e Francesco Gavaudan. Genovese riduce a ordine e armonia il disgregato complesso monumentale, demolendone e ricostruendone parti, ripartendolo in nuclei differenziati per funzione e aspetto, e conferendo gran fasto alla veste ornamentale. Per favorire l'inserimento dell'edificio nel tessuto urbano e ambientale, realizza uno spazio verde confinante con l'abitato e costruisce un giardino pensile nella Loggia del Belvedere, interamente affacciata sul golfo. Il risultato è lontano dal neoclassicismo dogmatico di inizio secolo e più vicino al classicismo eclettico di Charles Percier e Pierre-François-Léonard Fontaine, che punta alla varietà delle proposte, fa proprie soluzioni cinque-seicentesche, rende omaggio all'antico, utilizza materiali e tecniche di nuova concezione⁵. È la linea introdotta a Napoli negli anni Venti dall'architetto di corte Antonio Niccolini, accolta con favore dal sovrano e adottata dunque, come si vedrà, anche nelle altre residenze di corte⁶.

Una profusione di ori e una straordinaria ricchezza decorativa caratterizzano l'appartamento delle feste, il primo nucleo del palazzo a essere rinnovato (1840 circa-1852 circa), composto di una sala da ballo e di una serie di ambienti minori. Parati di seta, specchi, lampade ornano le pareti, mentre gli interventi scultorei sono episodici e quelli pittorici confinati alle volte, incorniciati da ornati 'pompeiani' in stucco dorato su fondo bianco, raffiguranti trofei musicali, flora e fauna fantastica, candelabri. L'alto intento dell'impresa si evince dal coinvolgimento dei migliori talenti napoletani. È di Tito Angelini la scultura che orna il salone da ballo (oggi Biblioteca Nazionale), una *Saffo* intenta a suonare la lira di intonazione ellenizzante (fig. 150), della quale si apprezzano soprattutto la delicata levigatezza delle superfici e i morbidi trapassi chiaroscurali. Sono di Giuseppe Cammarano (*Nozze degli dèi*), Filippo Marsigli (*Storie di Cupido*), Gennaro Maldarelli (*Storie di Psiche*) e Camillo Guerra (*Stagioni*) le scene di soggetto mitologico (tempere su intonaco) distribuite nelle sale, luminose e ariose, di chiara leggibilità e raro rigore disegnativo (fig. 151).

Si tratta (a parte il vecchio Cammarano, qui alla sua ultima impresa) di artisti nati sullo scorcio del Settecento, di solida formazione accademica, che hanno trascorso a Roma, sotto l'egida di Vincenzo Camuccini, gli anni del pensionato; artisti in confidenza con l'antico e con i maestri del classicismo cinque-seicentesco, che coprono un ruolo di primo piano all'interno del Real Istituto di Belle Arti, la fondazione accademica finanziata e controllata dai Borbone⁷. In particolare, Guerra e Angelini hanno in mano la scuola artistica napoletana in quanto titolari delle cattedre di pittura e scultura. Il primo ha il merito di aver trasferito la teoria e la pratica accademica dal mondo greco-romano a quello rinascimentale (Raffaello, Michelangelo) e sei-settecentesco (Annibale Carracci,

⁴ Sull'argomento: Venditti 1961, pp. 344-361; Garzya 1978, pp. 118-124; *Il Palazzo Reale di Napoli* 1986; Porzio 1994; D'Arbitrio, Ziviello 1999; Garzya Romano 2000.

⁵ Genovese 2000; Venditti 2008.

⁶ Antonio Niccolini 1997.

⁷ Lorenzetti 1953; Spinosa 1997.

150. Tito Angelini
Saffo, 1841
marmo
Napoli, Museo e Gallerie Nazionali
di Capodimonte

150



151



Maratti, Batoni), di aver avvicinato dunque i giovani artisti alla grande tradizione italiana⁸. Il secondo quello di aver orientato la scuola, che si era ridotta a scuola di restauro al servizio del Museo Borbonico, allo studio del nudo.

Solo parzialmente capaci di interpretare in maniera originale il tema profano, limitati forse dall'esigenza dell'uniformità contenutistica e formale, i pittori dell'appartamento delle feste danno dimostrazione di maggiore autonomia espressiva in altri ambienti del palazzo. Cammarano, Maldarelli e Guerra svolgono soggetti di iconografia normanno-sveva, angioina e aragonese nell'appartamento di rappresentanza e nello studio del re, dimostrando notevole versatilità: la qualità più apprezzata dal sovrano e dagli architetti di corte. Il programma iconografico prevede la celebrazione di Ferdinando attraverso la magnificazione degli avi e l'equiparazione delle imprese presenti a quelle passate: un *escamotage* di antica tradizione ed enorme diffusione, orientato stavolta al recupero del Medioevo, secondo gli indirizzi romantici.

Sul soffitto dello studio del re Guerra dipinge, tra il 1854 e il 1856, le Storie di Carlo d'Angiò. Entro un campo bianco, percorso da girali e motivi in stucco dorato, trovano spazio sette episodi della vita del celebre sovrano: al centro la *Sottomissione del bey di Tunisi* (fig. 193), intorno l'*Offerta della corona di Napoli da parte dei*

151. Filippo Marsigli
Sdegno e prigionia di Amore, 1842 circa
pittura murale
Napoli, Palazzo Reale (Biblioteca Nazionale
Vittorio Emanuele III)

⁸ Su Guerra: Guerra j. 1960; Martorelli 2009, pp. 374-376.

152



152. Luigi Rizzo
Fede, 1858
 olio su tela
 Napoli, Palazzo Reale

legati del papa, la *Sottomissione delle città guelfe*, il *Matrimonio con Beatrice di Provenza nella Basilica Lateranense*, la *Chiamata di san Tommaso d'Aquino all'Università di Napoli*, l'*Ordine di costruire Castel Nuovo*, la *Fondazione della chiesa di S. Chiara*. Scene che sottolineano l'attività mecenatistica e soprattutto l'alleanza del sovrano con la Chiesa romana, il suo sostegno all'affermazione geografica e culturale del cristianesimo: missione del passato e del presente.

L'interesse di Guerra sembra essere la ricostruzione storica degli eventi piuttosto che la qualità formale delle pitture. Le scene hanno un tono da illustrazione e sono costruite ricorrendo a espedienti quali l'elementarità delle costruzioni spaziali, la riduzione dei fuochi narrativi. Mancano delle raffinatezze stilistiche abbondantemente presenti nella produzione da cavalletto del pittore. Il tono medio, l'estraneità al registro aulico, la corsività le avvicinano a certi esempi di pittura biedermeier di affermazione napoletana (alcune opere di collezione Santangelo e Vonwiller).

Nello stesso piano del palazzo, diverso il registro contenutistico e formale delle pitture su tela (*Sacra Famiglia*, *Speranza*, *Fede*, fig. 152) e su tavola (*Santi*) che ornano l'oratorio privato del re, a firma dei poco noti Luigi Rizzo e Vincenzo De Angelis (1858). Le opere partecipano in questo caso del gusto purista, rievocando in certo modo la 'pittura senza tempo' di marca cinquecentesca. Le figure sedute o a tutta altezza emergono dai fondi neutri e si propongono nella loro intensità di sentimento, ben interpretando il significato di intimo raccoglimento del luogo. È nota la fervida religiosità del re, frutto dell'educazione ricevuta in età giovanile, ma soprattutto 'lascito' della piissima prima moglie, Maria Cristina di Savoia, morta nel gennaio 1836, pochi giorni dopo aver messo al mondo l'erede al trono, il futuro Francesco II.

Ancora altro il tono delle pitture che ornano l'appartamento privato della famiglia reale, al secondo piano del palazzo (1839-1841). A dominare è in questo caso la maniera pompeiana, con complesse figurazioni che citano brani pittorici o scultorei di recente rinvenimento e partiti architettonici del cosiddetto 'quarto stile'. Per gli artisti all'opera, Gennaro Maldarelli e Salvatore Giusti, la principale fonte d'ispirazione sono le opere conservate nel Real Museo Borbonico. L'impresa è l'ultima espressione di un gusto che a Napoli ha la sua sede d'elezione e negli artisti di corte i suoi depositari: l'architetto del palazzo, Genovese, è responsabile degli scavi borbonici e della divulgazione dei ritrovamenti; i due pittori (specialmente Maldarelli) hanno una consuetudine diretta con l'antico in quanto autori dei disegni per i rami dei cataloghi del Museo.

Un inno a Venere sono le sale da bagno, mentre le anticamere propongono paesaggi, cacce, combattimenti di gladiatori, insieme ai più diffusi repertori di satiri, baccanti, ninfe, centauri e danzatrici. In qualche caso le citazioni pompeiane sono piegate a raccontare il presente: come è stato notato, nella figura dello Zeus che affida il governo del mare a Nettuno e quello dell'inferno a Plutone è possibile scorgere un riferimento a Ferdinando 'ordinatore'⁹.

Alla base della presenza delle pitture neopompeiane negli spazi privati del palazzo c'è il particolare apprezzamento che esse riscuotono presso Ferdinando, e questo nonostante egli investa meno dei suoi predecessori negli scavi archeologici della città vesuviana. La fortuna letteraria e figurativa del sito è d'altra parte cresciuta a partire dagli anni Trenta, grazie al successo internazionale dell'opera lirica di Giovanni Pacini l'*Ultimo giorno di Pompei* (1825), del dipinto di Karl Brjullov (*Ulti-*

⁹ Garzya Romano 2000, pp. 11-13.

mi giorni di Pompei, 1833, San Pietroburgo, Museo Statale Russo¹⁰) e del successivo romanzo omonimo di Edward Bulwer-Lytton (1837). Gli scavi continuano, così come le visite di personaggi illustri e di artisti. Giacinto Gigante dedica al sito decine di fogli (fig. 153). Intorno a essi prolifera l'attività pubblicistica: Francesco Maria Avellino, soprintendente generale, fonda nel 1842 il «Bollettino Archeologico napoletano», con il fine di documentare e discutere i lavori in corso; cura contemporaneamente la pubblicazione del «Real Museo Borbonico», monumentale catalogo degli oggetti rinvenuti nelle aree archeologiche, del quale compaiono tra il 1824 e il 1857 diciotto volumi illustrati¹¹. Come accade per le famiglie nobili napoletane, che all'antica decorano i propri appartamenti, anche per la famiglia reale la citazione dell'antico si carica di un

153. Giacinto Gigante
Casa dei capitelli colorati
acquerello su carta
Napoli, Museo e Gallerie Nazionali
di Capodimonte

153



¹⁰ G. Goldovskij, scheda in *Maestà di Roma* 2003, pp. 368-369.

¹¹ Guzzo 1997; Pappalardo 2009.



profondo significato identitario, alieno a retorica e propaganda. Significativa la distanza tra il tono colto e intimo di queste sale e quello celebrativo e fastoso degli appartamenti di rappresentanza e dello scalone d'onore.

È quest'ultimo ambiente, definito in ogni dettaglio solo nel 1857, l'impresa più impegnativa dell'intera 'riduzione' e quella che più macroscopicamente segna l'evoluzione dello stile di corte in senso eclettico (fig. 154). È ancora il riferimento all'antico a suggerire l'utilizzo di rivestimenti in marmo bianco e rosato, la scansione delle pareti per piani aggettanti e contro fondati, l'inserimento di lesene corinzie, nicchie e cornici, oltre che di sculture e bassorilievi allegorici; eppure, nella sua articolazione complessa, nella presenza di quella balaustra traforata in cui forme geometriche e vegetali si mescolano, nella profusione di ornamenti floreali in stucco, altri linguaggi si affacciano, non estraneo il neobarocco di marca francese: elemento qualificante dello scalone, ai lati della prima rampa, sono due lumi di ferro a nove luci, di gusto secondo Impero. Sono orientati all'estero, e in particolare alla Francia di Napoleone III, gli acquisti di mobilia e arredo del Palazzo Reale.

Chiara il programma iconografico del vano d'ingresso, teso all'esaltazione dei valori fondanti il governo monarchico nonché delle virtù cardinali, pilastri di una vita orientata al bene pubblico. A destra e a sinistra dell'ingresso, a sormontare le porte d'accesso a due vani laterali sono i bassorilievi rappresentanti la *Vittoria tra il genio della Fama e il Valore* (Salvatore Irdi) e la *Gloria tra i simboli della Giustizia, della Guerra, della Scienza, dell'Arte e dell'Industria* (Francesco Liberti). Nelle nicchie che si aprono sui lati minori del piano nobile sono collocate quattro statue allegoriche in stucco, sormontate da altrettanti bassorilievi. È lo stesso Genovese ad attribuire gli incarichi ai principali scultori della città, secondo il principio già alla base della decorazione degli altri ambienti del palazzo: stabilire un'alleanza tra la corona e i personaggi di riferimento della comunità artistica. Tito Angelini scolpisce dunque la *Clemenza*¹², Gennaro e Antonio Calì si occupano della *Giustizia* e della *Fortezza*, Tommaso Solari prende in carico la *Prudenza* (fig. 155); mentre i bassorilievi corrispondenti sono affidati a Gennaro de Crescenzo, Francesco Citarelli, ancora Antonio Calì, Tommaso Arnaud. È la lezione romana, insieme antica e rinascimentale, a guidare la mano degli scultori, le cui figure allegoriche, monumentali e statiche, hanno smarrito i caratteri della grazia e dell'ellenismo neoclassico.

La citazione dell'antico e della tradizione italiana cinque-seicentesca, in forma di personaggi e figure, o anche di modelli stilistici, è dunque dominante. Eppure non arriva a pervadere tutti i nuovi ambienti del palazzo. Vanno ricordate almeno una stanza 'alla cinese', una 'alla turca' negli appartamenti privati dei sovrani e un piccolo oratorio 'alla gotica'. Se la stanza 'alla cinese', eseguita da Clemente d'Agostino tra il 1839 e il 1840, può farsi rientrare in una ben radicata tradizione di gusto, le altre vanno interpretate piuttosto come esiti di un interesse del tutto inedito per l'esotico mediterraneo (islamico) e per il medioevo, spie di una cultura che ha abbandonato il sentiero del classicismo e si è proiettata verso la varietà delle proposte e delle espressioni figurative. È l'eclettismo, con il suo recupero degli stili storici e l'apertura al vicino Oriente.

155



154. Gaetano Genovese
Scalone d'onore, 1845-1857
Napoli, Palazzo Reale

155. Tommaso Solari
Prudenza, 1857
stucco
Napoli, Palazzo Reale, Scalone d'onore

¹² Nicolini 1847.

Le altre residenze reali

Il desiderio di celebrazione del governo borbonico guida anche gli interventi decorativi promossi nel Palazzo Reale di Caserta, seconda residenza ufficiale, molto amata e frequentata da Ferdinando e dai membri della sua corte. Il progetto dei lavori, portati a compimento nel biennio 1844-1845, ha ancora la firma di Gaetano Genovese e investe, in particolare, la sala del trono e la sala di Alessandro, tra gli ambienti più segnati dalla permanenza dei sovrani francesi nel periodo 1806-1815. Varietà e spregiudicatezza formale, anche in questo caso, i caratteri salienti dell'allestimento¹³.

Nella sala del trono, per cancellare le tracce dello sgradito passaggio, il re e il suo architetto puntano allo smantellamento della veste neoclassica e all'introduzione di una decorazione più esuberante, di carattere neobarocco. Si tratta di una soluzione in linea con quelle adottate contemporaneamente a Napoli, negli appartamenti di rappresentanza del Palazzo Reale.

Elemento distintivo dell'ambiente, sulle pareti, è una teoria di pilastri composti, interrotta sui lati brevi da due figure di *Fame* in stucco dorato, opera di Angelini e Arnaud, anche qui all'opera per Ferdinando. Sulla sommità delle pareti è un fregio contenente i ritratti di quarantasei sovrani napoletani, dalle origini del regno al presente, per la realizzazione dei quali sono chiamati a raccolta pressoché tutti gli scultori campani viventi. Mentre sulla volta, intorno alle lunette finestrate e al riquadro centrale, si sviluppa un ornato bicromo (bianco-oro), «in uno spirito complessivo da *horror vacui*»¹⁴, fatto di trofei, stemmi, armi. Il dipinto murale (sorta di quadro riportato) dello stimato Maldarelli è prevedibilmente un omaggio a Carlo di Borbone, capostipite della dinastia al potere, il cui governo coincide con l'età d'oro del regno.

Vi è rappresentata la *Posa della prima pietra della reggia di Caserta* (fig. 156): una composizione affollata, ambientata *en plein air*, attenta al dato storico, troppo diligente però e poco ambiziosa. Un'impresa dovuta, non ispirata, realizzata dall'artista e dai suoi collaboratori contemporaneamente ai lavori per il gabinetto zoologico di Napoli (raffigurazioni encomiastiche della benevolenza del re nei confronti della cultura e delle arti) e per l'osservatorio meteorologico alle falde del Vesuvio (cinque scene mitologiche di esaltazione borbonica). Opere eseguite in previsione del Congresso degli scienziati (settembre 1845), grande occasione, per Ferdinando e i suoi ministri, di rendere noti i progressi del Regno nei campi della ricerca applicata, delle scienze naturali e mediche, oltre che di partecipare al dibattito internazionale in materia¹⁵.

Ancora dentro la cultura neoclassica è l'allestimento della sala di Alessandro (così chiamata in omaggio all'affresco di Mariano Rossi dispiegato sulla volta, rappresentante le *Nozze di Alessandro e Rossane*), che Genovese riceve in eredità quando la sostituzione delle opere di murattiana memoria è in corso. Alessandro Magno e Carlo di Borbone sono, ancora una volta, i protagonisti. È dell'architetto la commissione ad Angelini e Gennaro Calì dei bassorilievi in stucco con le Storie di Alessandro, che citano e interpretano il celebre fregio di Bertel Thorvaldsen al Quirinale (1812)¹⁶. È sua la commissione ai soliti Maldarelli e Guerra delle grandi tele storico-celebrative – *Carlo di Borbone alla battaglia di Velletri* (1851) e *Carlo di Borbone abdica in favore del figlio Ferdinando* (1850) –, che si collocano (soprattutto la prima) nel solco della

¹³ Sull'argomento: Margozzi 1992; *Casa di re* 2004; Guglielmelli 2005.

¹⁴ Margozzi 1992, p. 60.

¹⁵ *Il Settimo Congresso degli scienziati* 1995-1996.

¹⁶ Sull'opera di Thorvaldsen, si veda da ultimo Grandesso 2010, pp. 102-121.

156



tradizione ritrattistica cinque-seicentesca, di tizianesca e poi vandyckiana definizione.

Tra le scene scolpite si distingue *Alessandro doma Bucefalo* di Calì (fig. 157), caratterizzata da raffinatezza di modellato, imperturbabilità espressiva, chiarezza narrativa. L'episodio è risolto nella contrapposizione tra il furore del cavallo e la fermezza e calma dell'eroe, modello di vita e di governo per la sua capacità di dominare gli istinti e le passioni.

La pittura e la scultura monumentale hanno minor spazio di affermazione nel 'teatro' di Capodimonte, la terza residenza della famiglia reale, interessata da lavori di ammodernamento sin dagli anni Venti, quando si procede allo sgombero definitivo del piano nobile dalla collezione Farnese e all'ammobiliamento dello stesso in funzione residenziale¹⁷. Tommaso Giordano, il direttore dei lavori, allievo di Antonio Niccolini all'Istituto di Belle Arti, si tiene lontano da pittori e scultori di storia, coinvolgendo invece una schiera di decoratori, a cui assegna temi di ispirazione pompeiana ed ercolanense. In questa chiave è risolta la grande sala da ballo, dipinta nel 1836 dal citato Salvatore Giusti, allievo di Philipp Hackert, con notevole libertà interpretativa dei modelli antichi.

156. Gennaro Maldarelli
Posa della prima pietra della reggia di Caserta, 1845 circa
pittura murale
Caserta, Palazzo Reale

¹⁷ Il palazzo, nato con la duplice funzione abitativa ed espositiva, viene liberato della collezione archeologica negli anni francesi, con il trasferimento delle opere al Palazzo degli Studi (sede del Real Museo). In età di Restaurazione la migrazione continua, coinvolgendo anche una grande quantità di pitture e sculture moderne. Cfr. *Capodimonte da reggia a museo* 1995.

157. Gennaro Calì
Alessandro doma Bucefalo, 1845-1846
stucco
Caserta, Palazzo Reale

157



Intanto Ferdinando matura l'idea di fare del Palazzo il luogo espositivo dei dipinti ricevuti in dono o acquistati dalla casa reale alle esposizioni artistiche, compresi i saggi di pensionato degli allievi dell'Accademia. Nel 1847 incarica di sistemare la raccolta Tommaso De Vivo, allievo di Camuccini e docente di pittura di storia al Real Istituto. Con la nomina del pittore a ispettore generale delle Pinacoteche Reali, ne abbraccia gli indirizzi di gusto che privilegiano temi eroici, mitologici, storici, in composizioni monumentali. La linea è quella del primato della tradizione accademica, di un conservatorismo non bigotto, moderatamente aperto alle istanze romantiche e realiste¹⁸.

Le guide della città degli anni Quaranta e Cinquanta si soffermano sulla quadreria¹⁹, che conta opere di Camuccini, Landi, Benvenuti e ancora dei 'napoletani' Guerra, Carta, Marsigli, Mancinelli, Oliva, Morani, Bonolis, lo stesso De Vivo. L'allestimento non passa inosservato nemmeno ad artisti, viaggiatori e curiosi – ammessi nella sale con facilità –, i quali ne danno giudizi contrastanti. Qualcuno ne rimane favorevolmente impressionato, mentre lo

¹⁸ Napier 1956, pp. 119-120; Bile 1997.

¹⁹ *Napoli e i luoghi celebri* 1845; *Descrizione della città di Napoli* 1855-1857; Celano 1856-1860.

scozzese Francis Napier, autore del libello *Notes on Modern Paintings at Naples* (1855, qui consultato nell'edizione del 1956), ne denuncia invece l'estraneità allo *Zeitgeist* (spirito del tempo), criticando la sovrabbondanza di dipinti di soggetto storico-mitologico: «venti splendidi saloni affollati, dalle rappresentazioni, le lezioni, gli amori e le gesta degli dei, dei saggi e dei poeti e dei guerrieri dell'antichità pagana [...], un genere di soggetti che non hanno parte alcuna nella fede e negli affetti dell'umanità vivente»²⁰.

La pinacoteca è uno dei lasciti più significativi dei Borbone allo Stato unitario, quello su cui si concentrano le attenzioni dei funzionari di casa Savoia. Sul finire degli anni Sessanta Annibale Sacco affida a Domenico Morelli e Federico Maldarelli, figlio di Gennaro, la revisione dell'allestimento. Morelli e Maldarelli puntano a dare maggiore coerenza all'insieme, scartando le opere tematicamente isolate e qualitativamente deboli, e puntando su un aggiornamento in chiave realistico-romantica delle proposte. Il palazzo acquista dunque il carattere, che tuttora conserva, di luogo consacrato alle arti, mentre l'originaria funzione abitativa risulta in un primo momento ridimensionata, e infine estinta²¹.

Le esposizioni borboniche: la pittura di storia

L'approdo dei dipinti a Capodimonte, come nelle altre residenze reali, segue il rito della pubblica presentazione nelle sale del Real Museo. A cadenza più o meno biennale, tra il 1826 e il 1859, le esposizioni borboniche costituiscono il vero centro motore della promozione artistica, l'evento più importante del Regno delle Due Sicilie, nel quale convergono le opere commissionate dal re, allo stesso proposte in acquisto, oltre a quelle frutto dei pensionati e concorsi accademici.

Le mostre, la cui organizzazione ricade sul Real Istituto di Belle Arti, si caratterizzano per la varietà delle proposte: i quadroni di storia convivono con i paesaggi, le nature morte, le marine, le 'bambocciate'. L'allestimento, fino alla metà degli anni Cinquanta, mescola i generi, proponendo un'organizzazione da *musée parterre*, con i dipinti grandi in sequenza continua e centrale, e i piccoli disposti intorno a essi, sopra e sotto. Il fine di tanta concentrazione di esperienze non è altro che quello di favorire il confronto e l'emulazione, offrendo il panorama più ampio possibile della produzione figurativa locale. La presenza straniera ha un ruolo marginale²².

Gli acquisti della Casa Reale si orientano verso i vari generi pittorici, senza preclusioni, sono regolati da un budget, di anno in anno variabile, rispondono alla duplice volontà di sostenere la produzione locale e di rafforzare il legame tra la corona e la comunità artistica. Prima e dopo il 1848, quando decine di artisti partecipano ai moti rivoluzionari e aderiscono al progetto dell'Italia unita, Ferdinando II non rinuncia al ruolo di mecenate e committente, sottostimando in qualche caso la portata eversiva di certe iconografie, in qualche altro orientando le richieste su soggetti sacri e propagandistici.

Quali siano state le sue vere preferenze in fatto d'arte contemporanea non emerge con evidenza dall'analisi degli acquisti, che – c'è da dirlo – contribuirono tanto all'accrescimento del patrimonio privato della famiglia reale

²⁰ Napier 1956, pp. 119-120.

²¹ Bile 1997, pp. 14-24.

²² Sull'argomento valide riflessioni in: Picone Petrusa 1993; Martorelli 2009, pp. 367-374. Trattazione esclusiva, con rassegna completa delle opere esposte dal 1826 al 1859, in Napoli 2009.



quanto di quello pubblico della città e del regno. Il citato Napier disegna un condivisibile ritratto di Ferdinando, patrono delle arti 'suo malgrado', sostenitore della comunità accademica e di non pochi talenti autodidatti, eppure mancante di un progetto mecenatistico ambizioso:

Non si può asserire che il re di Napoli sia un patrono delle arti nel più alto senso della parola: esse non sono per lui cagione di costante o di preponderante sollecitudine; egli non ha fondato alcuna istituzione per il loro miglioramento, né ha dato col suo gusto personale alcuna particolare impronta sul culto loro; il suo mecenatismo non è stato famoso per grande munificenza o per profondo pensiero; egli non ha mai cercato di emulare le ricchezze dell'Ermitage o di Versailles o le alte creazioni di Monaco o Berlino: tuttavia egli è un acquirente di pitture e si presume che possa apprezzare quello che compra²³.

Negli anni Quaranta e Cinquanta gli acquisti del re alle esposizioni premiano, tra i pittori di storia, i campioni dell'eclettismo: Giuseppe Mancinelli, Raffaele Postiglione, Francesco Oliva e il citato De Vivo, artisti di solida formazione romana, che si dividono tra una produzione classicista e una romantica, nel solco dello storicismo e del purismo nazareno.

Mancinelli è colui che, partendo da Francesco Podesti, introduce a Napoli, con grande successo, il romanticismo storico, per tornare successivamente a riflettere sui modelli della grande tradizione italiana²⁴. Le sue scene di esordio alle esposizioni, di ambientazione cinquecentesca e soggetto tassesco (*Torquato Tasso legge la Gerusalemme Liberata alla corte di Ferrara*, 1841, e *Torquato Tasso alla corte pontificia*, 1842, entrambe a Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte), colpiscono il re e i giovani artisti partenopei per la prorompente forza con cui rifiutano i modelli classici²⁵. Le successive, che propongono episodi quattrocenteschi di storia napoletana (*Alfonso d'Aragona all'assedio di Gaeta*, 1845, Napoli, Avvocatura dello Stato; *San Francesco di Paola ricevuto da re Ferrante*, 1848, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte), perseguono lo stesso obiettivo, aprendo la strada a quel recupero della storia e dei personaggi del Medioevo di cui si trova traccia, lo si è visto, nel Palazzo Reale.

Riuscito omaggio a Domenichino (alla sua celebre *Comunione di san Gerolamo*, 1614, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca) è il *San Carlo Borromeo tra gli appestati* (fig. 158), presentato in esposizione straordinaria nel 1847, con un passaggio anche a Roma²⁶: un dipinto che apre a Mancinelli la strada della cattedra di disegno al Real Istituto (1851).

Scoperto riferimento al Raffaello delle Stanze Vaticane, con prestiti da Annibale Carracci e Anton Raphael Mengs, è invece il sipario del teatro San Carlo, committenza diretta del re, esposto nel 1855. Raffigurante il *Parnaso Italiano*, se ne conserva ancora il bozzetto originario (figg. 159, 160), nonché la *Descrizione* stesa dallo stesso autore (1854). Un'opera monumentale, di grande respiro compositivo e notevole capacità di coinvolgimento, nella quale trova rappresentazione, attorno ad Apollo, il consesso degli uomini illustri, dall'antichità pagana alla contemporaneità cristiana, da Omero a Goldoni e Alfieri: un tema caro alla cultura risorgimentale, preunitaria e postunitaria.

158. Giuseppe Mancinelli
San Carlo Borromeo tra gli appestati, 1847
olio su tela
Napoli, chiesa di S. Carlo all'Arena

²³ Napier 1956, pp. 120-121.

²⁴ Su Mancinelli: Damiani 1906; Pfister 1927-1928; Negri Arnoldi 1996.

²⁵ K. Fiorentino, schede, in *Domenico Morelli e il suo tempo* 2005, pp. 32-33.

²⁶ Una recensione dell'opera, documentata all'esposizione della Società di Belle Arti in Piazza del Popolo, è in: «Fanfulla», II, 6, 28 febbraio 1847, p. 22.

159



159. Giuseppe Mancinelli
Parnaso italiano, 1855
olio su tela
Napoli, teatro S. Carlo

160



160. Giuseppe Mancinelli
Parnaso italiano, 1854
 olio su tela
 Napoli, Museo Nazionale di S. Martino

Postiglione è l'altro protagonista delle esposizioni borboniche, il campione del classicismo nella sua fase estrema, l'artista che più di ogni altro conosce e utilizza disinvoltamente le fonti cinque-seicentesche, Raffaello e Nicolas Poussin soprattutto, con esiti che richiamano, nei brani più riusciti, la pittura di Jean-Auguste-Dominique Ingres²⁷. A partire dal *San Paolo converte Lidia* (Napoli, Prefettura) e dal *David e Saul*, brillante saggio di pensionato del 1841 (Caserta, Palazzo Reale), la sua ascesa è costante. La medaglia grande d'oro alla mostra del 1845 arriva per l'*Abramo discaccia Agar e Ismaele alla presenza di Sara e Isacco*, una tela monumentale, che trova immediata collocazione in uno dei saloni di rappresentanza del Palazzo Reale di Caserta, accanto a due tele, altrettanto ambiziose, di De Vivo e Oliva. Infine, data al 1855 la presentazione del *Redentore libera dal demonio un ossesso* (Caserta, Palazzo Reale), tela affollata di personaggi eppure risolta in una composizione limpida, che appartiene alla tradizione accademica più ortodossa e che segue di poco l'assunzione del pittore a professore onorario della scuola di disegno del Real Istituto (vice di Mancinelli).

Fino alla metà degli anni Quaranta anche Tommaso De Vivo si distingue alle esposizioni per grandi tele di soggetto storico, sacre e profane, di impianto classicista, eppure aderenti a modelli tardo-seicenteschi più che raffaelleschi²⁸. Le *Storie di Giuditta* (1841), e soprattutto la *Zingara predice al futuro Sisto V il pontificato* (1845), finiscono subito dopo l'esposizione nelle sale di rappresentanza dei palazzi reali di Napoli e Caserta. Sono episodiche, poi dagli anni Cinquanta ordinarie, le incursioni del pittore nel *petit-genre*, nel troubadour e nel romanzesco: al 1849 risalgono i due pendant lo *Studio di Salvator Rosa* e

²⁷ Una rassegna delle opere del pittore in: *Casa di re* 2004. Biografia in: Greco, Picone Petrusa, Valente 1993, p. 153.

²⁸ Su De Vivo: Minopoli 1999; Bruni 1904; *Casa di re* 2004. Biografia in: Greco, Picone Petrusa, Valente 1993, p. 122.

lo *Zingaretto alla presenza della regina Giovanna*, che seguono il *Giotto e Cimabue* (1848) e anticipano la *Beatrice Cenci rinchiusa in Torre Savelli* (1853 ca.). Gradita sembra essere al re e al suo entourage la pittura che racconta la vita degli artisti del passato e dei personaggi illustri in chiave 'di genere', minimalista, secondo un indirizzo di gusto ampiamente diffuso in Europa, che in epoca francese ha avuto a Napoli un centro di prima diffusione, con la presenza delle opere di François-Marius Granet ed Ingres nelle collezioni di Gioacchino Murat e Carolina Bonaparte²⁹.

Minore fascinazione esercita la cultura romantica su Francesco Oliva, il quale si dedica quasi esclusivamente a soggetti storici e biblici di marca neoclassica, dando prova di un'approfondita conoscenza delle fonti letterarie antiche³⁰. Nel novero degli *exempla virtutis* si colloca la sua opera più nota, *Cornelia madre dei Gracchi*, sistemata nel Palazzo Reale di Caserta nel 1845, dopo la presentazione nelle sale del Real Museo.

Anche gli allievi dei maestri ora menzionati (la generazione degli anni Venti), aperti alle istanze riformatrici che maturano intorno al 1848 dentro e fuori l'Istituto di Belle Arti, hanno nelle esposizioni borboniche il teatro della loro affermazione. Il re e le gerarchie accademiche non sostengono né ostacolano le nuove proposte, che hanno dunque occasione di rivelarsi. Tra il 1848 e il 1855 Ferdinando acquista sei opere di Domenico Morelli, mentre suo fratello, Luigi di Borbone, è il primo mecenate di Saverio Altamura, a cui commissiona *Il profeta Nathan rimprovera Davide dell'adulterio con Betsabea*, soggetto biblico nutrito di spiriti orientalisti (fig. 161).

Alla vigilia del 1848 la principale critica di artisti e intellettuali all'insegnamento accademico è la pedissequa osservanza delle norme della retorica tardo-neoclassica, che in termini didattici vuol dire conoscenza delle fonti greco-romane, esercizio di copia dal modello statuario, pratica del disegno di contorno. Scarso o nullo l'interesse per la storia e la cultura medievale e moderna, per lo studio del nudo e del colore³¹.

Michele De Napoli e Giuseppe Bonolis – un altro pittore di formazione accademica – sono i primi a mettere mano a due pamphlet di successo, che denunciano metodi e abusi del direttore Antonio Niccolini, e sollecitano l'abbandono del ricorso all'antico: *Considerazioni intorno alle istituzioni artistiche napoletane* (1848) e *Di un nuovo ordinamento intorno alle Scuole di Belle Arti* (1849). Giuseppe Bonolis, poi, fonda una scuola privata, predicando il ritorno a una pittura dal vero. Tra i suoi allievi figurano Gennaro Ruo e Filippo Palizzi. Il salutare ingresso di Mancinelli nel corpo docente del Real Istituto, lo si ricordi, avviene soltanto nel 1851³².

Gli anni Quaranta trascorrono all'insegna della ribellione di Francesco De Sanctis all'accademia letteraria e al purismo dominante. Nelle lezioni tenute al collegio militare della Nunziatella e in numerosi interventi pubblici, il professore promuove la conoscenza di Boccaccio e di Dante, ma anche di Giacomo Leopardi e della letteratura italiana ed europea di stampo romantico, aderendo a un programma cattolico-liberale, di restaurazione civile e morale. Molti giovani intellettuali aderiscono alla sua linea, tra loro quel Pasquale Villari che avrebbe ricordato più tardi, con emozione, i primi ragionamenti su Goethe, Schiller, Shakespeare, Milton, Hugo, Byron, sulla patria e sulla

²⁹ Scognamiglio 2008.

³⁰ *Casa di re* 2004. Biografia in: Greco, Picone Petrusa, Valente 1993, pp. 148-149.

³¹ «A Napoli – scrive Francis Napier – vi è mancanza di soggetti per lo studio del nudo, specialmente femminile. L'arte di dipingere la figura non è coltivata con quell'energia e quell'intelligenza che ispira quelle romane» (Napier 1956, p. 116). Significativa la testimonianza di poco successiva di Domenico Morelli: «Anche il metodo di studiare era, in Napoli, tanto diverso. A noi, infatti, s'insegnava la pittura facendoci copiare solamente statue e gessi, senza darci alcuna cognizione della pittura antica; imparavamo cioè la pittura studiando la scultura, e senza aver modo di formarci quel gusto pittorico, che viene dalla continua osservazione e dallo studio delle pitture antiche» (Morelli 1915, pp. 16-17).

³² Sulla critica all'insegnamento accademico, volano del rinnovamento artistico, da ultimo: *Domenico Morelli e il suo tempo* 2005. Per un quadro della produzione d'ambito accademico prima e dopo il 1848 si vedano, oltre ai saggi già citati: Martorelli 1991 e Picone 1991; *Civiltà dell'Ottocento* 1997.

161



libertà, «tutte cose fino ad allora proibite»³³. È Villari il tramite tra il maestro e i giovani pensionati dell'Istituto di Belle Arti impegnati nella 'rivoluzione realista'³⁴. Sotto la sua influenza Morelli, Altamura, Vertunni, Palizzi e gli altri si riversano nelle strade di Napoli, quando il re concede e poi ritira la Costituzione.

In un quadro tanto problematico, che mette a repentaglio la tradizionale alleanza tra trono e comunità accademica, Ferdinando II non disdegna, come detto, il sostegno ai giovani pensionati. La trilogia di carattere religioso sul tema cristiano del martirio nelle catacombe, dipinta da Morelli tra il 1849 e il 1855, finisce di diritto nelle collezioni reali, conquistando il sovrano a tal punto da convincerlo ad affidare al pittore un'importante opera per la chiesa di S. Francesco d'Assisi a Gaeta, all'epoca in fase di ammodernamento. Sono i modelli francesi suggeriti dalla lezione di Ingres, le riflessioni sul tema del martirio scaturite dagli scritti di Chateaubriand a ispirare Morelli nell'esecuzione del *Neofita cristiano sulla tomba di un martire nelle catacombe* (1850,

161. Saverio Altamura
*Il profeta Nathan rimprovera Davide
dell'adulterio con Betsabea*, 1847
olio su tela
Caserta, Prefettura

³³ Citazione in: Mazzocca 2005, p. 70.

³⁴ Morelli 2002-2004.

162. Domenico Morelli
Corpi di martiri cristiani trasportati in cielo dagli angeli, 1855
 olio su tela
 Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte

163. Domenico Morelli
Iconoclasti, 1855
 olio su tela
 Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte

162



Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, fig. 194), dei *Martiri condotti al supplizio* (1851, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte), dei *Corpi di martiri cristiani trasportati in cielo dagli angeli* (fig. 162). Opere tra loro molto diverse, che documentano nel loro susseguirsi il superamento della visione lineare e limpida tipica dei nazareni e l'approdo a soluzioni di grande qualità cromatica³⁵. Opere che il pittore non avrebbe potuto concepire senza la frequentazione del cosmopolita mondo artistico romano, crogiuolo di esperienze, luogo d'incontro e comunicazione tra artisti impegnati in ricerche diverse.

A suggerire a Morelli gli *Iconoclasti*, ultima opera di pensionato presentata alla mostra borbonica del 1855 (fig. 163), è invece Pasquale Villari, al quale va ricondotta l'idea di rappresentare «la distruzione delle opere», ovvero la censura imposta dal potere alla libertà espressiva degli artisti³⁶. Un tema forte, di grande attualità, viste le restrizioni cadute dopo il 1848 sugli organi d'informazione e sulle istituzioni scolastiche e artistiche della città e del regno. Morelli ambienta la scena nei sotterranei della chiesa di S. Giovanni a Costantinopoli e ne rende protagonista il monaco Lazzaro, sorpreso da Teofilo a dipingere immagini sacre, e per questo condannato al taglio della mano. Il rimando immediato è alla ribellione scoppiata nell'VIII secolo nell'Italia bizantina in difesa del culto delle immagini, contro le pretese iconoclaste dell'imperatore Leone III Isaurico. Nel Medioevo Villari e Morelli scorgono il momento di formazione dell'identità nazionale, alla quale le arti e gli artisti hanno fornito un contributo determinante. Sicura e pienamente riuscita è la ricostruzione dell'ambiente, che ha il suo apice nella precisa trascrizione dei brani di architettura e pittura. Sorprendente la qualità cromatica e chiaroscurale dell'opera, che la rende unica nel panorama della pittura napoletana di quegli anni e diversa dalle tele precedenti del pittore. I contemporanei parlano

³⁵ Martorelli 2005, p. 17.

³⁶ L. Martorelli, scheda in *Ottocento* 2008, p. 190 (con bibliografia precedente).

163



di 'figure vive', di pennellate ostentate, di colori robusti (frutto anche dell'intervento sulla tela di Filippo Palizzi, alla vigilia dell'esposizione). È l'apertura al destino figurativo del realismo romantico, a una pittura che, aderente al dato empirico, punta a una visione teatrale, esalta il dato spirituale e sentimentale, l'espressività dei gesti e dei volti. Una pittura che rende credibili e vere «le cose, non viste, ma immaginate», come sostiene con una fortunata formulazione lo stesso Morelli, e che ha un altro manifesto esemplare nel poco più tardo *Torquato Tasso legge la Gerusalemme Liberata a Eleonora D'Este* (1865, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna)³⁷.

Una vena ribelle, camuffata sotto iconografie puriste e nazarene, hanno anche le primissime opere di Saverio Altamura, come la *Morte di un crociato in Palestina* (1848, Foggia, Pinacoteca Comunale, fig. 191). Il soggetto cristiano, che si riallaccia alle contemporanee scelte di Morelli, non allude ad altro che alla lotta per l'unità nazionale, con quel motto scritto ai piedi della tela – «Dio lo vuole» – adottato in quegli anni da mazziniani e garibaldini. Il significato patriottico non sfugge al re e all'entourage di corte, che in cambio dell'acquisto del dipinto chiedono la rimozione della scomoda frase. L'artista rifiuta, consegnandosi all'esilio, prima a L'Aquila, poi a Firenze. Qui si stabilisce, divenendo un *habitué* del Caffè Michelangelo, il luogo d'incontro dei redattori dell'«Antologia» del Viessesux, dei Macchiaioli, dei patrioti liberali e democratici³⁸.

Le esposizioni borboniche: pittura celebrativa e cronachistica

Al di là dei professori e dei pensionati dell'accademia dediti alla produzione storica, le esposizioni portano alla ribalta artisti specializzati in altri generi pittorici: vedutisti, paesaggisti, cronachisti e documentaristi. Il gradimento del pubblico per questa produzione è molto alto. Lo dimostrano i giudizi lusinghieri della critica giornalistica del tempo, che riportano opinioni ampiamente diffuse anche tra i non addetti ai lavori.

Come accennato, negli allestimenti non c'è ostacolo alla convivenza delle differenti proposte, tra le quali Ferdinando si barcamena con una certa abilità, distribuendo incarichi e avanzando richieste di acquisto. La pittura celebrativa della dinastia e del potere borbonico è in cima alle sue preferenze. Egli, non meno dei suoi predecessori, riconosce il potere persuasivo e propagandistico delle immagini. La sua richiesta agli artisti è quella di 'fotografare' gli eventi di corte, gli avanzamenti tecnologici del regno, i più rilevanti episodi di cronaca e folclore³⁹.

Tra gli esponenti del genere mondano e cortigiano vanno menzionati almeno Giovanni Serritelli (*La fregata Archimede nel porto di Marsiglia*, Caserta, Palazzo Reale), Pasquale De Luca (*Simulazione di una battaglia navale nel porto di Napoli alla presenza del re*, Napoli, Palazzo Reale, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III), Giovanni Cobianchi (*Manovra militare al Campo di Marte*, Caserta, Palazzo Reale). Tra tutti si distingue però Salvatore Fergola, già pittore di Francesco I, ligio all'insegnamento di Philipp Hackert e dunque capace di un descrittivismo analitico e di composizioni luminose e ampie⁴⁰. A lui Ferdinando affida la trascrizione delle cerimonie d'inaugurazione della tratta ferroviaria Napoli-Portici, la prima in Italia, con la quale inizia la storia del trasporto su rotaia. Celebri le due tele: *Inaugurazione della ferrovia Napoli-Portici* (1839, Napoli, Museo Nazionale

³⁷ A. Villari, scheda in *Ottocento* 2008, p. 268 (con bibliografia precedente).

³⁸ Si terrà a breve una mostra monografica su Altamura, a cura di C. Farese Sperken, L. Martorelli, F. Picca (Foggia, Palazzo della Dogana, Museo Civico). Intanto, necessaria la consultazione della biografia dell'artista in: Greco, Picone Petrusa, Valente 1993, pp. 96-97. Accenni alla sua attività napoletana nei saggi richiamati in queste note di Martorelli, Picone Petrusa, Valente.

³⁹ Napier 1956, pp. 63-109; Martorelli 1991, pp. 430-443; Picone Petrusa 1993, pp. 35-42; Martorelli 1997.

⁴⁰ Su Fergola: Ortolani 1970, pp. 169-176. Biografia in: Greco, Picone Petrusa, Valente 1993, p. 127.

164



di S. Martino) e *Stazione della strada ferrata Napoli-Castellammare* (1845, Caserta, Palazzo Reale), manifesti del progressismo del re e del consenso maturato intorno alla sua figura e alle sue iniziative: in un caso e nell'altro una gran folla plaudente, in primo piano e sullo sfondo, assiste all'evento.

Diverso è il segno delle monumentali tele che raffigurano due momenti del torneo cavalleresco dato nel 1846 dal re sul piazzale di fronte alla reggia di Caserta (si veda il *Torneo dato da Ferdinando II davanti la reggia di Caserta*, fig. 164). Le opere fotografano con vivacità il complesso rituale della giostra, antica tradizione recuperata alla vigilia dei moti rivoluzionari allo scopo di rinvigorire lo spirito militare della nobiltà napoletana. L'ambientazione e i costumi rimandano, non a caso, a un Medioevo rivissuto come epoca «di maschie e generose virtù»⁴¹. Un Medioevo che, soprattutto dopo il 1848, viene utilizzato dal sovrano in funzione anti-moderna e conservatrice.

Un carattere più strettamente documentaristico ha la tela raffigurante *L'interno della sala Tarsia* (1854, Napoli, Museo Nazionale di S. Martino): 'fotografia' dell'ambiente che ospita nel 1853 l'ultima esposizione borbonica dedicata ai prodotti artigianali e manifatturieri⁴². A partire dal 1826 queste mostre si alternano con cadenza biennale a quelle artistiche, costituendo una vetrina importante per l'industria meridionale, in discreta salute poiché sostenuta da un sistema legislativo di carattere protezionistico⁴³. Ferdinando affida l'allestimento dell'ambiente ad un architetto di volta in volta diverso, e quell'anno Francesco Del Giudice progetta uno spazio di classica concezione, chiuso però da una tribuna di forma

164. Salvatore Fergola
*Torneo dato da Ferdinando II davanti
la reggia di Caserta*, 1849
olio su tela
Caserta, Palazzo Reale

⁴¹ L. D'Angelo, P. De Felice, schede in *Casa di re* 2004, pp. 311-312.

⁴² M. Picone Petrusa, scheda in *Civiltà dell'Ottocento* 1997, p. 490.

⁴³ Arbace 1997a.

165



165. Pasquale Mattej
*Inaugurazione del bacino di raddobbo
 il 15 agosto 1852, 1854*
 olio su tela
 Caserta, Palazzo Reale

absidale decorata con festoni e bandiere, al centro della quale è collocata una statua del re in abiti romani. Il sostegno al sistema produttivo passa per l'autocelebrazione e l'offerta della propria immagine ai sudditi.

Simili per concezione e carattere ai dipinti di Fergola sono quelli di Pasquale Mattej, pittore colto, autore di reportage e illustrazioni satiriche, utilizzato da Ferdinando e dai membri della corte per documentare i fatti salienti della storia del regno (lo *Sbarco di Pio IX al Granatello di Portici* e il *Pio IX benedice il popolo napoletano*, entrambe in collezione privata, sono opere che documentano la visita del papa ai Borbone nel settembre 1849, prima del suo ritorno a Roma, dopo la caduta della Repubblica)⁴⁴. Il registro stilistico del pittore, descrittivo e raffinato, ben risponde all'istanza propagandistica, che risulta sussurrata non gridata, suggerita non ostentata. Esemplare è la tela con *l'Inaugurazione del bacino di raddobbo il 15 agosto 1852* (fig. 165), che celebra i lavori di ampliamento e ammodernamento del porto di Napoli in forma di racconto mondano. Il variegato consesso di uomini e donne convenuto a festeggiare l'evento la fa da protagonista, in un'ambientazione ancora vanvitelliana e hackertiana nello spirito.

Episodiche sono le incursioni nel genere celebrativo di Nicola Palizzi, che tuttavia nella tela *Manovre militari al poligono di Bagnoli dirette da Ferdinando II* (1854, Caserta, Palazzo Reale) regala un *en plein air* di grande qualità, acceso dai bianchi, neri e rossi delle uniformi militari maschili e delle vesti femminili.

⁴⁴ Su Mattej: *Pasquale Mattej* 1979; Ottaviani 2006. Sul soggiorno di Pio IX nel Regno delle Due Sicilie si vedano in questo volume le pagine di Giovanna Capitelli (pp. 197-213).

Un brano preso dal vero, di grande potenza coloristica, che si allontana tecnicamente dalla stesura di stampo 'accademico', a pennellate uniformi ed esili⁴⁵.

Cronachistico è infine il tono del *Terremoto di Melfi* (fig. 166), tela di medie dimensioni, di cui esistono due versioni più un bozzetto. Così ne scrive Napier:

Un quadro cui le circostanze hanno dato un particolare interesse: esso rappresenta la città di Melfi, sconquassata da un terremoto il 14 agosto 1851, e fu tratto da un disegno che l'artista eseguì sul luogo poco dopo. Un fedele ricordo storico ha conservato gli effetti di una catastrofe che rase al suolo una città di più di diecimila abitanti, con la morte di quasi ottocento persone e che per intensità non è stata superata da nessun altro movimento simile dopo la devastazione in Calabria del 1783⁴⁶.

Opera che partecipa dunque della stagione del foto-giornalismo – inaugurata di lì a pochi anni dal reportage realizzato negli stessi luoghi da Alphonse Bernoud –, e che si distingue per verità e sintesi di luce e ombra, nonché per i profondi effetti chiaroscurali. Per queste ragioni vicina a certi paesaggi italiani di Camille Corot⁴⁷.

⁴⁵ L. Omaggio, scheda in *Casa di re* 2004, p. 312.

⁴⁶ Napier 1956, p. 95.

⁴⁷ M. Picone Petrusa, scheda in *Dal vero* 2002, n. 46.

166. Nicola Palizzi
Terremoto di Melfi, 1851
olio su tela
Caserta, Palazzo Reale

166



167. Gabriele Smargiassi
*Paesaggio con san Sebastiano e le pie
 donne*, 1851
 olio su tela
 Napoli, Palazzo Reale

Le esposizioni borboniche: il paesaggio

Agli antipodi della pittura di verità, e ancora dentro la fortunata tradizione del paesaggio di composizione, è la produzione di Gabriele Smargiassi, l'artista in cima alle preferenze della corte borbonica, *habitué* delle esposizioni sin dalla metà degli anni Trenta.

Forte di una lunga permanenza in Francia, tornato in Italia nel 1837 per succedere ad Antoon Sminck Pitloo alla cattedra di paesaggio dell'Istituto di Belle Arti, Smargiassi ne segue in un primo momento la lezione, liberando i soggetti dall'intento illustrativo e calandosi a contatto diretto con il motivo, per approdare più tardi, dal 1845 circa, a un neoseicentismo raffinato, aulico, scenografico, lontano dall'impulso verista degli inizi. Educa a questa maniera svariate classi di artisti, fino a scontarsi con il fronte degli innovatori, in ascesa dopo il 1848, che chiede una radicale svolta realista, ovvero la riforma dell'insegnamento accademico⁴⁸.

Come è già stato osservato, i paesaggi presentati dal pittore alle mostre borboniche hanno caratteri pressoché costanti: primo piano con figure o animali, quinte arboree laterali, apertura prospettica di lontananza, idealizzazione delle forme⁴⁹. Sono programmaticamente legati ai vecchi modelli pittorici. Non ci sono novità compositive rispetto ai canoni del paesaggio classico settecentesco, alle soluzioni adottate cioè da Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Salvator Rosa, e ancora Hackert, Simon Denis e i loro epigoni, le cui opere abbondano nelle collezioni reali. Lo stampo conservatore dei dipinti piace, rassicura, poiché significa continuità con il passato e sopravvivenza dei valori tradizionali. In più, l'inserimento di episodi biblici o romanzeschi, sul solco di Massimo d'Azeglio, proietta le tele in una dimensione religiosa, letteraria e storica, che conferma lo sguardo all'indietro. Forma e contenuto sono in stabile, tranquillizzante, armonia.

Il *Paesaggio con san Sebastiano e le pie donne* (fig. 167), esposto nel 1851, viene acquistato da Ferdinando al momento della prima apparizione, con la commissione di un pendant (*Paesaggio con san Francesco in preghiera*, ultimato nel 1855), e poi di due altre variazioni sul tema (*Paesaggio con san Francesco che scaccia il demonio*, 1854; *Paesaggio con san Girolamo che appare a tre guerrieri del Medioevo*, 1852-1855), tutte destinate all'appartamento privato nel Palazzo Reale. La tela è preziosissima nel trattamento dei brani naturali – ricomposti in studio dopo attenta analisi del reale –, accordati cromaticamente l'uno all'altro e accarezzati da una luce dorata, in contrasto con le accensioni coloristiche del manto rosso di una delle donne e del cielo. Seducente il brano di nudo, che ha la lezione post-caravaggesca alle spalle.

Non distante è il *Paesaggio con Pinabello e Bradamante* (1855, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, fino al 1876 in Palazzo Reale), altro acquisto del re, che rievoca un celebre passo dell'*Orlando Furioso* di Ariosto con rara intensità lirica. In questo caso, come detto, il pittore si adegua alla moda dei soggetti letterari, in gran voga presso l'aristocrazia colta italiana, confermando la propria preferenza per il formato verticale, calcando inoltre con acceso vigore sulla restituzione degli abiti e degli oggetti d'uso. Idilliaco infine, classico e romantico insieme, il tono di tele quali la *Veduta di Sorrento con pastori e armenti* (1839, Napoli, Palazzo Reale, in sottoconsegna al teatro San Carlo) e la

⁴⁸ Su Smargiassi: Smargiassi e il suo tempo 1987.

⁴⁹ Smargiassi e il suo tempo 1987, p. 31.

167



168



168. Gabriele Smargiassi
Vendemmia a Ischia, 1850 circa
 olio su tela
 Napoli, Palazzo Reale

Vendemmia a Ischia (fig. 168), che raccontano il paesaggio campano come arcadia, luogo della bellezza ideale, del perfetto equilibrio tra uomo e natura. Alla maniera di Smargiassi si esprimono il citato Fergola e Golsalvo Carelli, figlio e fratello d'arte (Raffaele e Gabriele sono pittori affermati). Il procedimento di lavoro dei due, assidui alle esposizioni, non è diverso da quello del più noto maestro: riprese dal vero su fogli di carta applicata su tela, successiva elaborazione in atelier, con trasferimento dei motivi su formato medio o grande. Una metodologia in uso dalla fine del XVIII secolo⁵⁰, fondante l'insegnamento accademico, che permette la selezione dei brani migliori e dunque rifiuta la trascrizione oggettiva del dato reale. Carelli, nelle pagine introduttive a un suo scritto del 1874, si dice convinto che sia questa la giusta via alla rappresentazione:

Bisogna convenire che i paesisti di oggidi ti rassomigliano più a de' fotografi, i quali ti rendono l'immagine della natura come essa è, con i suoi difetti, con le sue imperfezioni; anziché idealizzare la natura stessa creando quel Bello, che chiamasi artistico, e che partecipa della natura egualmente che dell'ingegno. Dico che l'ingegno non imita servilmente la natura, non la copia; ma eleva la natura a qualche cosa d'ideale⁵¹.

⁵⁰ *Un Paese incantato* 2001.

⁵¹ Citazione tratta da A. Irollo, scheda dell'opera *Veduta del Golfo di Napoli (La solfatarina)*, in *Ottocento* 2008, p. 140.

Una via, quella della 'presa diretta', del colloquio intenso con il brano di natura, che è Giacinto Gigante, il maggiore esponente a livello internazionale del paesagismo napoletano ottocentesco, a percorrere, da solitario, fuori dell'accademia.

Gigante parte da una veduta ravvicinata e oggettiva, eredità del maestro Pitloo, per approdare, a partire dalla fine degli anni Quaranta, ad un'interpretazione sciolta dall'obbligo della descrizione, sentimentale e visionaria, risolta in sussulti e incastri di luce e colore (straordinari e celebri gli acquerelli *Giardino inglese a Caserta*, Napoli, Accademia di Belle Arti, e *Campagna di Caserta*, Napoli, Museo Nazionale di S. Martino)⁵².

Non sorprenda che la vicenda artistica e personale di Gigante si intrecci con quella delle esposizioni biennali e dunque della corte borbonica, principale committente e acquirente – lo si è visto – dei paesaggi di composizione. La compresenza dei diversi, e anche degli opposti, già verificata nell'ambito della pittura di storia, si ripropone in questo campo.

Gigante entra in contatto con Ferdinando all'inizio degli anni Cinquanta, ingaggiato come vedutista e insegnante di pittura delle principesse. In poco meno di cinque anni, al seguito della famiglia reale, ritrae tutti i siti borbonici in acquerelli e tempere su carta di piccolo formato, nei quali il dato paesistico primeggia e la presenza umana è pressoché inesistente. Opere che non rientrano nella produzione più sperimentale dell'artista, ma che certamente si distinguono dai lavori accademici dello stesso genere per semplicità e sintesi, per la prospettiva ravvicinata e il punto di vista ribassato, per la stesura facile e veloce e l'esuberanza cromatica: tutti caratteri che appartengono al *Porto di Ischia* qui proposto (fig. 169), così come alle più note vedute di Capri, Castellammare, Amalfi, Gaeta, Napoli (tra le quali si segnala la *Veduta di Palazzo Reale dal palazzo del Principe di Salerno*, 1851 circa, Napoli, Museo Nazionale di S. Martino, in deposito da Capodimonte).

Sulla scia di Gigante, ma più orientato su soluzioni di realismo integrale, si pone Filippo Palizzi, giunto a Napoli dalla natia Vasto nel 1837. Influenzato come Morelli dalle formulazioni teoriche di Francesco De Sanctis, egli intraprende

169



169. Giacinto Gigante
Porto di Ischia, 1850 circa
tempera e acquerello su carta
Napoli, Museo e Gallerie Nazionali
di Capodimonte

⁵² Su Gigante si vedano almeno: Ortolani 1970; *Giacinto Gigante e la Scuola di Posillipo* 1993; Capobianco 1994; *Dal vero* 2002; *I colori della Campania* 2006. Per uno sguardo sul contesto italiano: Caldini 2003.

170



170. Filippo Palizzi
Real sito di Carditello, 1851
 olio su tela
 Napoli, Museo e Gallerie Nazionali
 di Capodimonte

subito una scoperta battaglia contro l'accademia e le forme d'arte ufficiale. La scelta di abbandonare le formule compositive tradizionali e di eliminare la figura umana, o almeno di declassarla a favore di animali e piante, acquista il significato di una vera ribellione, con complesse implicazioni di ordine ideologico ed etico-politico, in favore del sovvertimento delle istituzioni. Ne consegue la partecipazione ai moti rivoluzionari del 1848 e l'adesione al progetto garibaldino di unità nazionale⁵³.

Filippo partecipa alle esposizioni borboniche saltuariamente, tuttavia senza passare inosservato all'entourage borbonico, che si dimostra una volta di più moderatamente aperto alle nuove proposte. Nel 1839 espone uno *Studio di animali* acquistato dalla duchessa di Berry, e nel 1851 il *Real sito di Carditello*, che incontra il favore del re (fig. 170). Un precedente acquisto di Ferdinando, grazie alla mediazione dell'architetto Gaetano Genovese, è *Il mese di maggio* (1841, Napoli, Avvocatura dello Stato), per il quale il pittore esegue poi il pendant *Ritorno dalla campagna* (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte), di chiara derivazione dai modelli di Léopold Robert per il tono aulico conferito al soggetto popolare. Anche il fratello minore di Filippo, Nicola, incontra il gusto di corte, e non solo per le opere di carattere celebrativo e cronachistico di cui si è detto. I

⁵³ Su Palizzi, oltre alle osservazioni contenute in *Domenico Morelli e il suo tempo* 2005, si vedano almeno *Filippo Palizzi* 1988; *Dal vero* 2002; *I Palizzi e il vero* 2008.

171



grandi paesaggi di composizione che presenta alle biennali, ancora dentro i canoni del paesaggio tradizionale, eppure percorsi da vigorosi effetti luministici e chiaroscurali, hanno una sicura destinazione nei palazzi reali di Napoli e Caserta: *Avanzo di un'antica città con tramonto di sole* è tra quelli (fig. 171). Meno graditi alla clientela e committenza borbonica sono, prevedibilmente, i suoi studi dal vero, di piccole dimensioni, frutto dei soggiorni a Cava dei Tirreni, a Sorrento, o nei dintorni di Napoli. Una produzione vastissima, cresciuta negli anni, anche a seguito dei soggiorni in Francia, a contatto con Camille Corot e gli esponenti della Scuola di Barbizon, che mostra il grado di maturità raggiunto nell'uso di pennellate sintetiche e costruttive.

A conclusione di questa breve rassegna, diventa fin troppo facile sostenere – come peraltro è stato già fatto⁵⁴ – che la pittura di paesaggio abbia avuto nelle mostre borboniche una vetrina privilegiata di affermazione ed evoluzione. Nel trentennio 1830-1860 l'imporsi di un sistema espositivo moderno, concepito sul modello introdotto in Italia negli anni napoleonici, favorisce anche a Napoli la messa in discussione della gerarchia dei generi. Con il contributo degli artisti, ma anche della committenza e del mercato, il gusto si orienta in via definitiva verso i generi minori, ridimensionando il primato della pittura

171. Nicola Palizzi
Avanzo di un'antica città con tramonto di sole,
1850
olio su tela
Napoli, Palazzo Reale

⁵⁴ Martorelli 1991; Martorelli 2009, p. 373.

di storia. «Si registra nel tempo» – è stato scritto – «come una graduale tendenza a porre i vari generi sullo stesso piano: la ‘pittura di storia’ cercherà di scendere dal suo piedistallo, mentre la pittura ‘di paesaggio’ e quella ‘di genere’ tenteranno di elevarsi»⁵⁵. In fondo, il successo del paesaggio istoriato (o di composizione) alla metà del secolo può essere letto come il tentativo di alzare il livello del genere, introducendolo a un pubblico ‘alto’, in confidenza con la storia, la letteratura e la poesia.

Le esposizioni borboniche: altri generi minori

La predilezione della corte borbonica per la varietà delle espressioni figurative trova conferma nella massiccia presenza nelle residenze reali di dipinti di genere. Vedute d'interni, bambocciate, nature morte, marine acquistate alle esposizioni con regolarità fino alla metà del secolo, in gran parte opera di artisti attivi fuori dai circuiti accademici e più legati al mercato e al turismo internazionale. Artisti che si barcamenano tra una proposta e l'altra, e che operano in continuità con i maestri sei-settecenteschi, graditi per il tono bonario e leggero delle rappresentazioni⁵⁶.

Il luogo di destinazione di queste pitture sono gli appartamenti privati dei Borbone, estranei al tono aulico delle stanze di rappresentanza, dove invece trovano collocazione – come si è accennato – i grandi quadroni di storia e i dipinti degli antichi maestri, allusivi al secolare prestigio della famiglia reale. Le dimensioni medio-piccole permettono la compresenza di soggetti simili, in allestimenti che tengono conto delle caratteristiche formali e coloristiche del mobilio, dei parati, dei tessuti.

Tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta le sale si popolano delle vedute d'interni chiesastici e conventuali di Gabriele Carelli (fig. 172), Vincenzo Abbati, Beniamino De Francesco e Frans Vervloet (fig. 173). Opere, queste, che si distinguono per un lenticolare descrittivismo e un'intima religiosità, e che sono figlie della fortunata produzione di François-Marius Granet. Le ambientazioni restituiscono l'aspetto di luoghi celebri di Napoli e di altri centri del Grand Tour (Roma, Venezia), abitati da un'umanità silenziosa, che a lume di fiaccola vive e prega, estranea alla modernità⁵⁷.

Un discreto successo tocca, nello stesso periodo, al genere marinista, portato al successo da Salvator Rosa nel Seicento, nel quale si distingue tra tutti Salvatore Fergola. A partire dal 1843, dopo il successo alla biennale del *Naufragio di quattro marinai*, tratto da un episodio vero, il re acquista una decina di altri soggetti, compresi il *Naufragio al chiaro di luna nelle vicinanze di Nisida* (1845, Napoli, Palazzo Reale) e il *Gesù nella barca degli apostoli impone al mare tempestoso di calmarsi* (1859, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte), nel quale si affaccia il tema religioso, come in certe marine di Gaspar van Wittel⁵⁸.

Un forte legame con la tradizione locale, e in particolare con l'opera di Luigi Recco, Paolo Porpora e Baldassarre De Caro, hanno anche le nature morte di Salvatore Giusti, riuscito assemblaggio di motivi barocchi e fiamminghi, molto gradite al re. Simili a quelle di Giusti sono le opere di Gennaro Guglielmi, che espone costantemente alle biennali degli anni Trenta. Legato alla vec-

⁵⁵ Picone Petrusa 1993, p. 37.

⁵⁶ Sull'argomento si veda Napier 1956, pp. 63-109.

⁵⁷ Napoli 2009. Biografie degli artisti citati in: Greco, Picone Petrusa, Valente 1993, pp. 96, 106, 117, 166-167.

⁵⁸ Greco, Picone Petrusa, Valente 1993, p. 127.

chia scuola, Guglielmi tiene però stretti rapporti con le nuove leve, in particolare con Palizzi e Morelli, dei quali sposa la critica all'accademia. È nel suo retrobottega che viene firmato nel 1861 lo statuto della Società Promotrice di Belle Arti napoletana. Vicino a Guglielmi si muove Francesco Paolo Palizzi, il minore dei fratelli di Vasto, il quale però, lontano dalla fascinazione della lezione barocca, adotta una pittura materica, corposa, a pennellate larghe e strutturanti, facendo compiere un salto di modernità al genere⁵⁹.

Nel solco della tradizione fiamminga, ben sedimentata a Napoli, e tuttavia del tutto nuova per spirito e concezione, è anche la pittura animalista, alla quale Filippo e Nicola Palizzi si dedicano assiduamente, con il duplice proposito, lo si è visto, di sovvertire la gerarchia dei generi e di catturare il vero in ambientazioni *en plein air*.

Infine, va fatto almeno un cenno alla produzione di genere vera e propria, che prende ad oggetto il popolo napoletano e campano, con le sue tradizioni, i suoi usi e costumi. La tradizione locale abbonda di pittori specializzati in 'bambocciate', da Pietro Fabris a Gaetano Gigante, e il contributo degli artisti stranieri di formazione neoclassica, con lunghi soggiorni a Roma alle spalle – su tutti Franz Ludwig Catel e Léopold Robert –, non è insignificante. Le opere di quest'ultimo, presentate ai salon parigini negli anni Venti e Trenta

172. Gabriele Carelli
Sepolcro di Jacopo Sannazzaro, 1845
olio su tela
Napoli, Avvocatura dello Stato

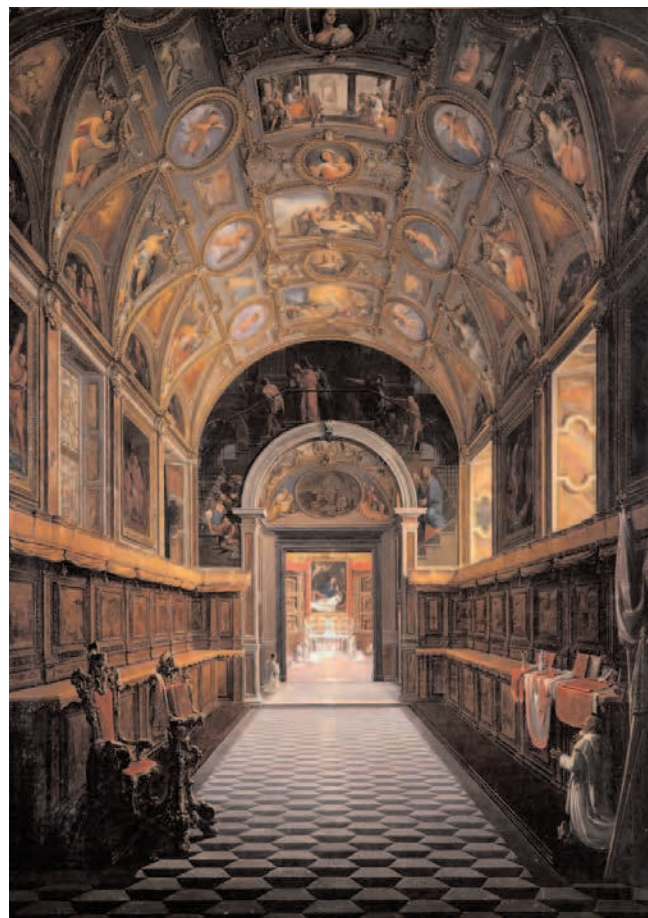
173. Frans Vervloet
Sagrestia della Certosa di S. Martino, 1845
olio su tela
Napoli, Museo e Gallerie Nazionali
di Capodimonte

⁵⁹ Greco, Picone Petrusa, Valente 1993, pp. 132-133, 149-150.

172



173



174



174. Enrico Alvino
Facciata della chiesa di S. Maria
di Piedigrotta, 1860 ca.
Napoli

(*Ritorno dalla festa della Madonna dell'Arco*, 1827, Parigi, Musée du Louvre; *Giorno dopo il terremoto*, 1830, Chantilly, Musée Condé), conquistano le corti e l'aristocrazia europea grazie al tono aulico ed eroico applicato ai motivi popolari, favorendo così la definitiva diffusione del mito 'esotico' del Meridione d'Italia⁶⁰.

Alla metà del secolo le variazioni autoctone dai modelli elencati vanno in due direzioni: una narrativa e burlesca, l'altra documentaristica. La prima è il palcoscenico, a tratti caricaturale, di pescatori, zingari, suonatori, briganti che oziano, commerciano, pregano, s'intrattengono in riva al mare; la seconda è la scena (quasi la fotografia) di uomini e donne abbigliati di vesti tradizionali, impegnati nei lavori domestici o agricoli, la cui vita è regolata da riti e abitudini secolari.

Nella prima tipologia di pitture si specializzano Nicola La Volpe, Francesco Vitozzi, Luigi Rocco: pittori che incontrano il grande favore di Ferdinando. Le loro opere figurano tra gli acquisti reali alle esposizioni fino alla metà degli anni Quaranta e hanno in comune le ambientazioni scure, la *verve* narrativa, ma anche la modestia dei contenuti e della forma⁶¹.

Lontana dalla burla e dall'aneddoto è invece la pittura di documentazione, nella quale si cimentano due importanti protagonisti della scena napoletana, Mattej e Filippo Palizzi. Quest'ultimo inaugura con un viaggio in Basilicata, nel 1841, la sua attività di illustratore dei costumi del regno, per proseguirla poi con i disegni preparatori alle incisioni del celebre testo di Francesco De Boucard *Usi e costumi di Napoli* (1857), in parte conservati presso il Museo Nazionale di S. Martino. Scopo del volume è quello di rivisitare i luoghi comuni sulla tradizione folclorica napoletana per ricondurla alla verità dei fatti e della storia. Nonostante il carattere di novità della pubblicazione, che si distingue per gli intenti parascientifici, da indagine antropologica, i disegni di Palizzi non riescono a sganciarsi dall'impostazione iconografica tradizionale, e paiono innovativi soprattutto per la velocità e sapienza del gesto grafico⁶². Di grande valore documentario è anche l'album di disegni acquerellati che Mattej ultima nel 1846 con il titolo *Monili e costumi femminili di Castellone e Mola di Gaeta*, frutto di approfonditi studi in territorio pontino⁶³. Un'area, quella al confine con lo Stato pontificio, che diventa alla metà del secolo uno dei centri della vita pubblica del regno, interessata, lo si vedrà, da profondi mutamenti in campo architettonico e artistico.

Le chiese: rifacimenti e restauri

L'attività mecenatistica di Ferdinando II si esplica anche nell'ambito dell'arte sacra. Soprattutto dopo il 1848, quando l'alleanza con il papa si rafforza e il governo del regno prende la via del più rigido conservatorismo, il re promuove decine di restauri, rifacimenti, ammodernamenti, con il duplice scopo di dare una veste contemporanea, aggiornata, ai luoghi del culto e di mettere in sicurezza un patrimonio a rischio di degrado. Tale ingerenza negli affari religiosi tampona – come Napier nota precocemente – la penuria delle commissioni ecclesiastiche, dovuta allo stato di debacle delle istituzioni, impoverite, spiazzate dal balzo della società napoletana verso la modernità⁶⁴.

⁶⁰ Su Robert: Gassier 1983; *Maestà di Roma. Da Ingres a Degas* 2003.

⁶¹ Greco, Picone Petrusa, Valente 1993, pp. 137, 156, 168.

⁶² Picone Petrusa 1993, pp. 39-40.

⁶³ *Pasquale Mattej* 1979.

⁶⁴ Napier 1956, pp. 123-130.

L'elenco delle chiese a cui il re provvede in vario modo è lungo: S. Ferdinando, S. Carlo all'Arena, S. Brigida, S. Maria dell'Avvocata, S. Domenico Maggiore, S. Eligio, S. Filippo, SS. Crispino e Crispiniano, S. Maria del Rimedio, S. Maria delle Grazie, l'Immacolata a Pizzofalcone. Si tratta in qualche caso di restauri complessivi, in qualche altro di interventi mirati a specifiche parti, in qualche altro ancora di nuovi corredi pittorici e scultorei, che vedono impiegate maestranze varie e numerose, compresi gli artigiani attivi nelle residenze reali⁶⁵.

Alla metà degli anni Cinquanta la chiesa di Piedigrotta ha una nuova facciata, opera di Enrico Alvino, la quale ripropone, nella sua scansione geometrica e bicroma, i modi del romanico lombardo e del primo rinascimento toscano (fig. 174). Pressoché contemporaneamente lo stesso architetto ordina secondo modi tardo-cinquecenteschi la facciata della chiesa di S. Ferdinando, che il re avrebbe voluto ricoperta di mosaici dorati (fig. 175)⁶⁶. È il recupero degli stili storici, di cui si è detto, a cui risponde anche la progettazione dei nuovi interni. Sono numerosi i restauri integrativi che applicano a Napoli le teorie di Viollet-Le-Duc, e Federico Travaglini è la figura di riferimento in questo campo⁶⁷. Il suo intervento in S. Domenico Maggiore, in stile neogotico, rispetta e al tempo stesso snatura la struttura originaria dell'edificio: le antiche membrature ricoperte di stucco dorato ingentiliscono l'interno della basilica, conferendole una poco credibile grazia rococò.

Laddove si tratta di dotare le chiese di nuovi corredi pittorici e scultorei, è garantito il coinvolgimento della comunità accademica, con una suddivisione dei compiti che rispecchia le gerarchie di valore vigenti all'interno dell'Istituto: ai professori gli incarichi più prestigiosi, agli allievi ed ex allievi quelli di contorno.

Dopo la partecipazione all'impresa della basilica di S. Francesco di Paola negli anni Trenta (*Morte di san Giuseppe*), Camillo Guerra viene incaricato di affrescare la nuova cupola dei Girolamini (chiesa di S. Filippo): un lavoro, finanziato in parte dal re, che lo vede occupato per sei anni (1846-1852) e che comporta l'esecuzione della *Visione apocalittica di san Giovanni con il Paradiso*, composta di oltre trecento figure (distribuite anche fra il tamburo e i pennacchi). Semidistrutto dai bombardamenti nel 1943, il lavoro è un omaggio alla grande tradizione seicentesca, da Lanfranco a Domenichino, ed è riuscito soprattutto nel rapporto armonico che instaura con la struttura architettonica circostante di concezione barocca. L'alto gradimento dell'opera – elogiata pure da Pio IX nel corso della sua visita in città, nel settembre 1849 –, vale all'artista altre incursioni nel territorio del sacro: le Storie di san Paolo per la cattedrale di Aversa e la *Pesca miracolosa* per il duomo di Caserta sono improntate a un prevedibile neoraffaellismo, così come gli affreschi della chiesa di S. Michele nel castello di Gaeta⁶⁸.

Meno assidua e limitata all'esecuzione di pale d'altare è la partecipazione a imprese religiose finanziate dal re di Giuseppe Mancinelli, il quale ha un ruolo centrale nella decorazione della rinnovata chiesa di S. Carlo all'Arena, per la quale realizza, come detto, un'opera di grande successo (fig. 159). Un altro dipinto, destinato alla chiesa francescana di Tripoli e invece trattenuto a Napoli per volontà del re, che, acceso d'entusiasmo, raddoppia al pittore il

175



175. Enrico Alvino
Facciata della chiesa di S. Ferdinando
1860 circa
Napoli

⁶⁵ Galante 1985.

⁶⁶ Venditti 1961, pp. 372 ss.; Casiello 2000 pp. 84-87.

⁶⁷ Picone 1996.

⁶⁸ Sulla produzione sacra di Guerra: Guerra j. 1960.

compenso, è la *Madonna degli angeli* (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte), la quale gli vale l'ingresso nell'ordine di Francesco I.

Anche agli scultori il lavoro non manca. Tra il 1835 e il 1845 Tito Angelini si occupa di rivestire di stucchi l'interno della chiesa di S. Eligio Maggiore, sottoposta ad un restauro che ne smantella la veste gotica (nel dopoguerra ripristinata). Successivamente lavora alle sculture della *Fede* e della *Speranza* per la chiesa di S. Maria delle Grazie a Toledo, per la quale eseguono dipinti su commissione reale De Vivo (*San Gennaro*), Guerra (*San Gaetano*), Maldarelli (*L'Angelo Custode*), Giuseppe Martorelli (*Sant'Andrea*).

In ambito sacro esordisce il più giovane Giuseppe Sorbilli, il cui gesso con l'*Incredulità di san Tommaso* – custodito nella chiesa della Confraternita di S. Giovanni Battista a Caserta (fig. 185) – è opera orgogliosamente figlia della cultura classicista, che rimanda ad Alessandro Algardi e al Seicento romano, e rimane ancora estranea alle istanze puriste e neoquattrocentesche, successivamente abbracciate dall'artista. Laconica l'iscrizione a pennello sul piedistallo, che recita: «Nel 1857 Ferdinando II donava»⁶⁹.

Nel complesso, le opere destinate alle chiese di Napoli (e delle altre città del regno) godono di una breve esposizione nelle sale del Real Museo prima della sistemazione definitiva. Sono i giorni delle recensioni sul periodico governativo – gli «Annali Civili del Regno delle due Sicilie» –, del dibattito tra gli addetti ai lavori, del giudizio del re⁷⁰. Sono i giorni che precedono il loro oblio: nel giro di un decennio matura infatti su di esse un giudizio negativo che solo in tempi recenti, a partire dagli studi di Sandra Pinto, si è cercato di ribaltare (o almeno di 'correggere'), in una visione storica e critica che non prenda a solo metro di giudizio la modernità.

Il neogotico e la chiesa di S. Francesco d'Assisi a Gaeta

Forse anche in virtù della massiccia presenza di edifici gotici, risalenti all'epoca angioina, e dunque in continuità con la storia e l'identità locale, la Napoli di metà Ottocento è una delle capitali europee del revival dello stile. A partire dal padiglione allestito nel largo del Mercatello per le nozze di Ferdinando II e Maria Cristina di Savoia (1832), passando per i citati restauri del Travaglini, chiudendo con la villa Ruffo e la chiesetta di Bellavista, non mancano in città episodi di qualità improntati al gusto neogotico. Un gusto che pervade tanto le arti maggiori quanto le arti minori, compresi l'arredo e l'oreficeria, e che conquista anche l'arte tipografica. La pubblicazione nel 1845, sul periodico letterario «Omnibus», di una satira di Manfredo Vanni intitolata *Il goticismo* segna il momento di massima diffusione del fenomeno⁷¹.

La più importante iniziativa di tal segno intrapresa da Ferdinando non è tuttavia a Napoli, bensì a Gaeta, la città che a seguito della proclamazione della Repubblica Romana accoglie, tra il 1848 e il 1849, il pontefice in fuga. È per onorare l'ospitalità offerta a Pio IX che il re dispone il completo rifacimento della chiesa di S. Francesco d'Assisi, fatta innalzare da Carlo d'Angiò nel 1285 sul presunto luogo di romitaggio del santo. Nell'affidare l'incarico a Giacomo Guarinelli, capitano del genio militare, il re lo invita a farsi un giro dell'Europa per studiare i più riusciti esempi di architettura gotica. È in quel-

⁶⁹ La prima recensione dell'opera, a firma di Michele Baldacchini, è in *Albo artistico napoletano*, Napoli 1853, pp. 179-180. Nello stesso volume è l'incisione del gruppo statuario (tavola tra p. 176 e p. 177). Inoltre, si veda qui a pp. 262-263

⁷⁰ Napoli 2009.

⁷¹ Sull'argomento: Venditti 1961, pp. 342-344; Porzio 1989.

la foggia che il tempio dovrà erigersi, in omaggio al suo fondatore ma soprattutto in omaggio al Medioevo, l'epoca del primato del cristianesimo e dell'alleanza tra il potere spirituale e quello temporale. Il neogotico diventa forma espressiva del contro-Risorgimento⁷².

Con prestiti dalle fabbriche gotiche dell'Italia centrale ma anche dalle cattedrali inglesi, francesi, tedesche e spagnole, ben riconoscibili nel nucleo di disegni di Guarinelli conservato presso la biblioteca del Museo Campano di Capua, la chiesa ha una pianta a croce latina, con tre navate suddivise da ventotto pilastri polistili che sostengono archi acuti. Sulle pareti, tra un arco e l'altro, scorrono fasci che si raccordano alle nervature delle volte; inoltre poggiano mensole, sulle quali sono collocate le statue in gesso dei dodici apostoli. Alle finestre sono vetri policromi, e tutto l'interno è bagnato da una soffusa luce dorata. È un balzo nel tempo, un ritorno a luminosità e atmosfere premoderne.

L'esterno sorprende per l'apparato iconografico, particolarmente denso e coerente, che – come è stato più volte sottolineato⁷³, e ribadisce in questo volume Giovanna Capitelli – celebra il potere temporale del pontefice, la sottomissione dei Borbone a esso, la santa alleanza fra Trono e Altare. Siamo alla restaurazione dei valori d'*ancien régime* più tradizionali, in chiave antiunitaria e antimoderna.

La figura della *Religione*, opera di Luigi Persico (fig. 176), accoglie il fedele in cima alla monumentale scalea che dal centro abitato conduce all'edificio. Secondo l'iconografia messa a punto a Roma da Canova e Thorvaldsen in età di prima Restaurazione, le fattezze sono quelle di una giovane e austera donna che sostiene e contempla la croce di Cristo. Alle sue spalle è il portale d'ingresso, fiancheggiato dalle statue erette, incluse entro nicchie, di *Carlo d'Angiò* e *Ferdinando II*, rispettivamente fondatore e restauratore della fabbrica, opera di Gennaro de Crescenzo (fig. 177). All'interno del timpano che sovrasta il portale è il bassorilievo con la *Restaurazione delle Somme Chiavi per parte delle quattro potenze cattoliche coadiuvate dal re di Napoli* di Salvatore Iradi, nodo focale del programma figurativo. Esso è dominato dalle figure accordate del genio della religione e del genio civile, sovrastate dalle chiavi di Pietro e dal triregno irradianti luce, e accompagnate in basso dalle bandiere delle potenze cattoliche (Austria, Francia, Spagna, Regno delle Due Sicilie), alleate in difesa dell'integrità dei domini papali. Sulla facciata, a mezza altezza, sono infine le statue dei quattro dottori della Chiesa (sant'Agostino, sant'Ambrogio, san Tommaso, san Bernardo), a cui lavorano Tommaso Solari, Tommaso Arnaud e il solito Angelini. Sculture a tutto tondo, rispettose delle iconografie tradizionali, che non hanno un punto di forza nell'esito formale, in qualche caso davvero modesto. Funzionali all'architettura e al discorso storico-ideologico ad essa sotteso, nascono come parte di una serie, episodi di un racconto, e non come opere isolate. Rifuggono la comunicazione di valori o indirizzi estetici individuali.

All'apparato scultoreo, comunque preponderante, avrebbe dovuto corrispondere una decorazione pittorica, pensata per l'interno dell'edificio, altrimenti spoglio di corredi figurativi. Sarebbe dovuta giungere a Gaeta la pala d'altare di Michele De Napoli *San Francesco mostra ai suoi discepoli le stimmate*, esposta alla Biennale d'arte del 1851, della quale esistono attualmente una copia

176



176. Luigi Persico
Religione, 1850 circa
marmo
Gaeta, chiesa di S. Francesco d'Assisi

⁷² Campone 2009.

⁷³ Picone Petrusa 1993, pp. 32-33; Campone 2009.

177



177. Portale della chiesa di San Francesco d'Assisi a Gaeta con le statue di Carlo d'Angiò e Ferdinando II realizzate da Gennaro de Crescenzo, 1850 circa

tardo ottocentesca all'interno della basilica (fig. 178) e tre bozzetti e studi preparatori, databili al 1850 (Terlizzi, Pinacoteca Comunale "Michele De Napoli", fig. 196)⁷⁴. Un trasferimento bloccato a causa dell'incongruità dell'opera allo spazio architettonico, tamponato con l'acquisto della stessa da parte di Ferdinando e il successivo deposito a Capodimonte (sua attuale collocazione). Destinati a Gaeta sono anche altri dipinti che figurano alle esposizioni di quegli anni, ad esempio il *Martirio di santa Caterina* (fig. 197) e *Gesù in Galilea* di Raffaele Postiglione, l'*Addolorata con gli attributi della Redenzione* di Angelo Scetta e il *Gesù Cristo in croce* di Gennaro Ruò, dei quali è ignota l'odierna ubicazione⁷⁵. Infine, è certo il coinvolgimento nell'impresa di Domenico Morelli, del quale si conservano tre bozzetti e alcuni disegni sul tema dei miracoli e della morte di san Francesco⁷⁶. Nel complesso, un corredo pittorico tradizionale, sbilanciato sul racconto della vita del santo titolare, di cui si conosce poco e del quale si auspica un chiarimento in merito alla sorte. Nel corso del restauro che da anni interessa la basilica le tele sono state infatti rimosse, senza che se ne conosca la collocazione attuale.

Il cantiere di S. Francesco, incompiuto alla fine del regno, ha il valore di una testimonianza estrema, di fine vita. È un grido di orgogliosa appartenenza a un mondo di civiltà e valori in via di estinzione, schiacciato dal corso della storia: un monumento a cui va riconosciuta una profonda rilevanza storica oltre che artistica.

178



178. Giuseppe Sabbione, copia da Michele De Napoli

San Francesco mostra ai suoi discepoli le stimmate, 1883

olio su tela

Gaeta, chiesa di S. Francesco d'Assisi

⁷⁴ F. Picca, schede in *Michele De Napoli* 2010, pp. 97-99.

⁷⁵ Napoli 2009, pp. 95-96, nota 135.

⁷⁶ Si vedano in questo volume le osservazioni di Giovanna Capitelli (pp. 201-203).