

*La Pittura Napoletana
dell'Ottocento*



FRANCO CARMELO GRECO MARIANTONIETTA PICONE PETRUSA ISABELLA VALENTE

La Pittura Napoletana dell'Ottocento

TULLIO PIRONTI EDITORE

© TULLIO PIRONTI EDITORE
Via Port'Alba, 33 - Napoli

Questo volume è stato stampato dalla Printart - Napoli, nel mese di novembre 1993
La carta Patty Gloss è stata appositamente fabbricata a Verona nelle Cartiere Fedrigoni
La composizione dei testi è di De Petrillo & Lattuca Fotocomposizione - Napoli

Le fotografie delle opere sono di: ARCHIVIO LUCIANO PEDICINI - Napoli: 10, 13, 14, 15, 24, 25, 28, 30, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 43, 45, 47, 51, 54, 55, 56, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 66, 72, 76, 78, 80, 81, 82, 84, 87, 94, 97, 106, 107, 109, 110, 112, 113, 115, 116, 119, 123, 125, 127, 129, 137, 144, 145, 152, 155, 156, 158, 163, 164, 165, 166, 168, 169, 171, 176, 177, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 189, 193, 194, 198, 199, 201, 204, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 216, 217, 218, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 235, 240, 244, 245, 246, 248, 257, 259, 260, 261, 269, 273, 275, 276, 280, 283, 285, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 298, 301, 306, 309, 313, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 325, 327, 328, 329, 330, 332, 333, 336, 337, 338, 339, 341, 343, 346, 349, 350, 351, 353, 354, 355, 356, 357, 359, 360, 361, 363, 364, 365, 367, 370, 374, 376, 377, 379, 380, 385, 389, 390, 391, 396, 397, 404, 413, 414, 415, 417, 421, 422, 430, 433, 434, 444, 445, 446, 449, 450, 457, 458, 459, 460, 466, 467, 471; ISABELLA VALENTE - Napoli: 1, 4, 5, 7, 8, 9, 11, 12, 17, 18, 19, 20, 23, 26, 27, 29, 31, 32, 40, 41, 42, 44, 46, 49, 50, 52, 53, 57, 60, 67, 68, 69, 71, 73, 79, 88, 92, 93, 95, 96, 98, 99, 102, 103, 108, 117, 124, 131, 132, 134, 140, 141, 142, 143, 146, 147, 150, 151, 157, 162, 170, 172, 174, 175, 178, 188, 190, 192, 195, 196, 197, 200, 203, 206, 215, 220, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 238, 239, 241, 247, 249, 250, 252, 253, 254, 262, 264, 266, 270, 272, 274, 277, 278, 281, 284, 288, 296, 297, 299, 300, 302, 303, 305, 307, 308, 310, 315, 316, 323, 324, 334, 340, 342, 347, 352, 358, 362, 366, 368, 369, 373, 375, 378, 381, 382, 384, 392, 394, 395, 398, 401, 403, 407, 408, 409, 410, 412, 418, 420, 423, 424, 426, 427, 428, 431, 432, 436, 437, 438, 439, 441, 442, 443, 447, 448, 451, 452, 453, 461, 462, 463, 464, 465, 468, 469, 470; FERDINANDO OTTAVIANO QUINTAVALLE - Napoli: 2, 3, 21, 22, 33, 48, 70, 74, 75, 86, 89, 100, 114, 118, 120, 121, 122, 153, 154, 160, 167, 179, 187, 214, 219, 234, 243, 256, 258, 271, 304, 326, 345, 348, 371, 372, 383, 387, 388, 400, 402, 405, 406, 416, 419, 425, 429, 435, 454, 472; MASSIMO TETI - Napoli: 6, 83, 90, 149, 344, 399, 456; STUDIOLUCE - Chieti: 130, 135, 236, 237, 287, 331; AGOSTO - Genova: 263, 267, 290, 386; ARCHIVIO FOTOGRAFICO MUSEI CIVICI DI TORINO: 255, 265, 455; PIO DELLA VOLPE - Napoli: 91, 136, 311; LIBERO DE CUNZO e LUCIA PAGANO - Napoli: 138, 139; FERRUCCIO RAMPAZZI - Torino: 279, 440; ALMERINDA DI BENEDETTO - Napoli: 104, 161; MARCO RAVASINI: 105.

La riproduzione delle immagini è di: Fotolito Moretta - Napoli; N.T.F. - Nuove Tecnologie di Fotocomposizione - Napoli; Printart - Napoli
Il cofanetto è stato eseguito dalla Legatoria Vincenza Odoroso - Napoli

La ricerca iconografica è stata realizzata da Marian Antonietta Picone Petrusa e Isabella Valente
Carmen Micillo e Carla Rabuffetti hanno atteso all'allestimento editoriale del volume; hanno collaborato al lavoro di redazione: Paolo Baldassarre, Maria Vittoria De Francis, Stefania Maraueci, Ivan Tramontano, Marco Verdolino. Ha inoltre collaborato l'Archivio del Teatro e dello Spettacolo di Napoli.
La bibliografia generale è stata ordinata e redatta da Nadia Barrella.

Avvertenza

Nelle schede delle opere le misure si intendono espresse in centimetri, salvo quando diversamente indicato, e l'altezza precede la larghezza.
Le opere riprodotte fotograficamente nel volume sono contrassegnate da un asterisco (*) sia nei testi introduttivi sia nelle schede biografiche degli artisti.
Gli autori delle biografie degli artisti sono elencati a inizio delle stesse, e a tale elenco rinviano le sigle che le firmano.
Tutte le citazioni bibliografiche presenti sia nelle introduzioni sia nelle biografie rinviano alla bibliografia generale che chiude il volume.

Indice

CITTÀ E ARTI DELLA VISIONE

La tradizione settecentesca come premessa al rapporto fra teatro e pittura a Napoli nell'Ottocento
di FRANCO CARMELO GRECO

9

TRADIZIONE E CRISI DEI "GENERI"

Collezionismo ed esposizione nella pittura napoletana tra 1799 e 1860
di MARIANTONIETTA PICONE PETRUSA

25

LE FORME DEL REALE

Il materialismo e l'immaginario storico ed esotico nella pittura napoletana del secondo Ottocento
di ISABELLA VALENTE

47

IMMAGINI

75

CATALOGO DELLE OPERE

77

BIOGRAFIE DEGLI ARTISTI

93

BIBLIOGRAFIA GENERALE

171

Il naturalismo e l'immaginario storico ed esotico nella pittura napoletana del secondo Ottocento

di
ISABELLA VALENTE

Gli sviluppi del realismo e la questione dei generi dopo l'Unità d'Italia

Per tutto il secolo XIX, Napoli fu meta e richiamo per gli artisti del Regno. Il resto del Meridione – ovviamente anche la Sicilia – non registrò mai, salvo il tentativo fatto tra il 1862 e il '75 da Andrea Cefaly a Cortale in Calabria, la costituzione di scuole artistiche ufficiali o in qualche modo riconosciute. Mancava la trama entro la quale potessero inserirsi tutte le forze comunque concorrenti alla realizzazione di un circuito culturale e artistico: inesistenti la committenza e il mercato locale, il sistema di propaganda, informativo e distributivo, gli apparati critici e quindi bibliografici. Di qui si giungeva alla autoemarginazione delle regioni dalla situazione culturale italiana. Di conseguenza risulta estremamente importante l'opera di recupero documentario e critico che fu realizzata, almeno per gli artisti provenienti dalla Calabria, da Alfonso Frangipane, nella prima metà del Novecento, recupero non soltanto dell'arte del secolo immediatamente precedente ma anche di quella secentesca¹. Frangipane comprese ancora che sarebbe stata di fondamentale necessità la creazione di un organo espositivo stabile – la Biennale calabrese – che garantisse lo sviluppo dell'arte *in loco*, evitandone la perdita e la diaspora degli artisti. Impedire, cioè, quanto già nell'Ottocento s'era verificato: i maggiori centri delle regioni a sud di Napoli non poterono favorire un accentramento *in situ* degli artisti e delle loro attività, e costoro furono costretti a emigrare per raggiungere le zone più favorevoli all'espansione artistico-culturale, dove potersi innestare nel circuito nazionale e internazionale. Ecco, dunque, che approdo primario e fondamentale fu Napoli. Oltre alla sua posizione geografica – la città più vicina – nella seconda metà dell'Ottocento, e a quella geo-storica nella prima metà del secolo – era ancora la capitale del Regno – Napoli fu polo d'attrazione grazie soprattutto al suo Real Istituto di Belle Arti – l'Accademia fondata nel 1752 – dove si poteva apprendere, ma anche farsi conoscere. Grazie anche al circuito espositivo funzionante: le Biennali Borboniche nella prima parte del secolo fino all'Unità; le mostre della Società Promotrice di Belle Arti fino alla fine dell'Ottocento, quando poi cederanno il passo all'attività del Circolo Artistico Politecnico. Grazie alle sue cerchie di artisti, alla vita attiva che offrivano, con le quali potersi confrontare, grazie a un ricco sistema informativo di riviste specializzate, ma anche di quotidiani, che all'epoca destinavano ampi spazi all'arte contemporanea, e di repertori bio-bibliografici, di compilazioni critiche

ufficiali e non, fungenti da supporto alle mostre. Napoli significava anche il trampolino di lancio verso il panorama espositivo nazionale e internazionale e verso gli altri centri propulsori di vita artistica: Firenze e Torino, con le mostre delle proprie Società Promotrici di Belle Arti; Milano con la compagine espositiva di Brera.

A metà dell'Ottocento si compie un processo di singolare contraddizione: mentre si realizza l'Unità nazionale che in apparenza avrebbe dovuto alimentare un tentativo di omologazione collettiva secondo un unico modello di cultura e di italianità, in realtà si opera una profonda frattura nell'«unità» dei centri culturali e artistici nazionali. A partire da questi anni intellettuali e artisti che una volta confluivano in Napoli desiderandone e acquistandone una cittadinanza a pieno titolo, adesso vi confluivano ancora mantenendo il senso, la cifra, l'impronta dei luoghi d'origine e la loro volontà di produrvi esperienze in questo senso connotate. A partire dalla metà del secolo, più che in precedenza, circoli, società, strutture istituzionali e scuole private della vecchia Napoli, morente capitale del Regno, e della nuova Napoli città italiana del meridione, vengono ancora cercati e utilizzati, si affollano di giovani artisti di belle speranze, ma sperimentano con la molteplicità di indirizzi anche tutto il travaglio e la malinconia di essere divenuti solo luoghi di passaggio. Napoli, quindi, che dopo l'Unità, dal punto di vista storico aveva perso la fondamentale importanza d'essere capitale, assunse un duplice ruolo: meta agognata ancora dagli artisti dell'ex-Regno e attiva periferia culturale rispetto alle altre zone dell'Italia centro-settentrionale – meglio collegate con la situazione europea. Questo non vuol dire che Napoli abbia compiuto un passo indietro in campo artistico: anzi, cambiarono le situazioni e i luoghi, le coordinate, ma il suo ruolo fu di straordinaria importanza, il suo contributo fondamentale per l'arte moderna. Molti degli artisti che animarono le critiche delle esposizioni furono dimenticati o affossati, volutamente o a causa di ricerche superficiali, dal recupero storico fatto nel nostro secolo che, con discutibile selezione, ha salvato solo alcuni nomi e lasciato nell'ombra altri, che invece fecero attivamente parte del panorama delle arti ottocentesche. Di qui nasce la volontà di un loro riscatto e quindi l'esigenza del particolare taglio di questo mio contributo.

Da una statistica compiuta sui cataloghi delle esposizioni della Società Promotrice di Belle Arti e sulle compilazioni critiche, si sono ricavate le direttive dei nuovi generi all'indomani dell'Unità d'Italia che, come era accaduto per il 1848,

segnò una profonda cesura da cui presero le mosse importanti innovazioni. La nuova pittura ruotava intorno a due perni: Domenico Morelli e Filippo Palizzi, entrambi diretti a un solo scopo, quello della ripresa del vero, ma con due diverse e opposte metodologie. Se Morelli sentiva che «l'arte era di rappresentare figure e cose, non viste, ma immaginate e vere a un tempo»², e per questo la realtà veniva camuffata in un fatto storico e in una conseguente lettura simbolica, per Palizzi bisognava ritrarre ciò che si vedeva e avere il coraggio di sperimentare nella sua pienezza e vitalità la natura. E mentre Palizzi sperimentava le teorie sulla «macchia» a Napoli, Morelli era in contatto con i Macchiaioli toscani; nel gruppo fiorentino emergevano inoltre i napoletani Giuseppe Abbati, che comunque mantenne uno stretto legame con la città partenopea, e Saverio Altamura, approdato a Firenze dopo l'allontanamento forzato a causa della sua adesione ai moti del 1848. Il liberalismo di quegli anni e i fondamenti teorici della critica di Francesco De Sanctis, che a Napoli riscontrarono e produssero forte proselitismo tra i pittori, portarono Morelli a coniare una pittura d'impulso nazionale, ripescando tra le vecchie iconografie. All'approssimarsi del Quarantotto, all'Istituto di Belle Arti, Morelli e compagni ottennero per il concorso trimestrale, dal professore di pittura, di poter rappresentare un soggetto mutuato dalla *Divina Commedia* dantesca. In quell'occasione fu assegnato un passo del II canto del *Purgatorio*, cioè *L'angelo che conduce le anime nella barca*³, e fu premiato Morelli, che per rendere certi effetti del quadro aveva lavorato all'aria aperta.

Con il dipinto *Gl'iconoclasti*, esposto alla mostra del Real Museo Borbonico nel 1855, Morelli imponeva un nuovo modo di concepire la pittura. Contro gli insegnamenti accademici vigenti a Napoli, che inculcavano agli artisti l'idea che in una composizione pittorica l'elemento più importante fosse il contorno delle figure, fuorvianti quindi per la ripresa della realtà, Morelli volle raggiungere il puro realismo attraverso tematiche dapprima storiche d'iniziazione nazionalistica, poi ampliate ad aperture romantiche. Nel primo caso si ravvisano la serie dei martiri e il *Neofita* (del Museo di Capodimonte). Benché si leggano nei martiri morelliani e anche in opere coeve di altri artisti, come nel *Seppellimento di Santo Stefano dopo il martirio*⁴ di Celentano, cedimenti puristi – che a Napoli non ebbero molta fortuna – la nuova pittura di Palizzi, Morelli, Celentano, Altamura e quanti ruotavano intorno, era finalizzata alla ripresa del «vivente», del reale, discendente dalle teorie estetiche di De Sanctis. Però ai passi della storia romanizzata di

Morelli, Palizzi contrapponeva scene tratte completamente dalla natura che lo circondava. Sulla formazione di quest'ultimo fu certamente determinante l'opera del fratello Giuseppe, in contatto con la scuola francese di Fontainebleau dalla metà degli anni Quaranta, e il concetto di paesismo reale e romantico ereditato dai pittori di Barbizon. Il legame con i francesi venne sentito maggiormente da Filippo quando nel 1855 fu a Parigi. Qui ebbe occasione certamente di vedere i prodromi realistici dei pittori francesi, tra cui Courbet, visto che dopo quel viaggio Filippo iniziò a concepire opere come le *Lavandiere di Sarno**, vicine, per la resa luministico-cromatica agli *Scavi di Ercolano** di Giuseppe. L'attenzione alla realtà e soprattutto alla natura e la scelta della pittura a macchia, come testimonia l'*Amazzone* (Napoli, Galleria dell'Accademia), oltre ad altri dipinti di soldati a cavallo, piaceva all'Imbriani che nella critica alla quinta Promotrice del 1867-'68 raccontava l'aneddoto di una tela vista nello studio del pittore con poche macchie di colore dall'accostamento cromatico così indovinato da sembrare un'opera finita. Recentemente, in una collezione privata napoletana, è emersa una piccola tela di Filippo Palizzi con due studietti a olio di cespugli, con qualche elemento in muratura, forse ruderi, che rispondono pienamente alle sue teorie sulla ripresa veristica della natura secondo la concezione della macchia. E proprio da queste teorie naturalistiche palizziane deriva un tipo di paesaggismo basato sulle valenze luminose più che su un risvolto estetico, formalizzato intorno alla metà degli anni Sessanta. Il paesaggio è dunque reso per quello che si vede e che esiste, per quello che è, e perciò spesso risulta non bello. In questa nuova concezione del paesaggio s'inserisce anche il *Piccolo gregge** di Teofilo Patini, sicuramente preparatorio al grande affresco *L'Aquila*.

Il 1862 fu l'anno in cui la Società Promotrice di Belle Arti di Napoli, creata l'anno precedente sul modello di quelle già esistenti, la torinese e la fiorentina, diveniva operativa realizzando la prima esposizione di opere d'arte.

Nel 1862 Garibaldi scriveva agli artieri della Società operaia in Cortale, fondata da Cefaly, di cui era anche presidente onorario: "Forti uomini, forti uomini come coloro che combatterono al ponte di Turrina, commilitoni miei a Soveria, Caserta, Capua, e che compongono la brava Società degli Artieri di Cortale, io amo e stimo, e non dimenticherei certo in un nuovo bisogno del paese"⁵. Molti degli artisti che esposero in quella prima mostra della Promotrice napoletana erano stati garibaldini che avevano combattuto sulle barricate. Questo l'originario motivo che portò alla realizzazione di un vero e proprio filone, già manifestatosi nella prima Mostra nazionale realizzata a Firenze nel 1861. Un filone che interessò tutti gli artisti della penisola e che, in quanto si poneva come conseguenza naturale degli eventi storici immediatamente precedenti, durò poco. Si colorì di due toni diversi: uno più celebrativo, rappresentato dai vari ritratti del condottiero in divisa, come a esempio un *Busto di Garibaldi* di Oreste Vacca in marmo, uno in gesso di Luigi D'Ettore, una terracotta di Michelangelo Russo, un busto in gesso di Francesco Liberti, tutti comparsi nella prima Promotrice del '62; il *Ritratto di Garibaldi* di Saverio Altamura⁶ del 1° ottobre 1860 (datato nuovamente nel 1882), quello del calabrese Eugenio Tano, l'*Episodio della*

battaglia del Volturno di Cefaly del 1-2 ottobre 1860 detta anche *La battaglia di Capua*⁷, voluta dallo stesso Vittorio Emanuele II, che la commissionò il 7 dicembre 1860, ed esposta alla Mostra nazionale di Firenze del '61. L'altro aspetto di questo filone riguardò significanti più personali e biografici, quelli degli artisti che avevano vissuto in prima persona gli eventi e talvolta li avevano essi stessi determinati. Tentavano di ricreare le atmosfere vissute, ma non tanto sui campi di battaglia, quanto in scene più domestiche, nel ritorno a casa, o in quelle pause meditative come gli addii ai parenti, l'arrivo d'una lettera o l'ospitalità e le cure ricevute, durante i bivacchi, come nel *Bivacco dei garibaldini** dello stesso Cefaly, o come nel *Gruppo di Garibaldini* in pausa del 1860 di Filippo Palizzi⁸. Quest'ultimo quadro, che ritraeva un attimo d'intervallo strappato alla giornata da quattro garibaldini, due dei quali s'incrociano con lo sguardo mentre un terzo fa accendere la sigaretta al compagno, condensava l'ammirazione di Palizzi per Garibaldi e le sue camicie rosse, espressa in una nota lettera inviata nel 1851 da Filippo al fratello Giuseppe, che si trovava a Parigi: "Tu lasciasti la tua Italia in uno stato deplorabile, avvilita, quasi abitata da uomini morti [...]. L'Italia è un Leone che il peso delle catene aveva reso servo e muto; ma nessuno gli ha potuto togliere il coraggio e gli artigli. Ora sorge con impeto"⁹.

In quella prima esposizione dunque, mentre Cefaly presentava *Il cavallo sfrenato (Napoli) che abbatte la reazione* e Netti rievocava ancora i moti del '48, contestualizzandoli negli eventi degli anni Sessanta con l'opera *Rimembranze del 15 maggio 1848*¹⁰, molti altri artisti s'impegnarono proprio nelle scene tratte dal quotidiano vissuto dai garibaldini, che spesso venivano impiegate come indici d'ammonimento all'indomani di un combattimento sanguinoso: di Giuseppe De Nigris, autore di scene vernacolari e tematiche neopompeiane, era il *Garibaldino dicente: Che tristo destino degli uomini lo scannarsi fra loro!*; di Luigi De Crescenzo *La parola d'un garibaldino* e *Un garibaldino che risparmia il doloroso addio a sua sorella*; di Francesco Peluso *Una festa di garibaldini*; di Luigi Toro *l'Avamposto de' primi 200 garibaldini sbarcati in Calabria* e *Esploratori garibaldini nella Calabria*; di Vincenzo Alfano *l'Avamposto di garibaldini*; di Raimondo Scoppa, che già si era provato come paesaggista, il *Paesaggio-Reggio Calabria con garibaldini*. Con *Il racconto dell'ospite garibaldino* s'inseriva in questa scia di affetti anche Achille Martelli, già presente alla mostra di Firenze del '61, autore poi di realtà minute, dalla resa pienamente veristica per la quale l'Imbriani segnalava, con la sua pittura anche quella del Lenzi, l'una e l'altra come pietre angolari del realismo. Francesco Mancini con la tela del 1863 *Garibaldi alla battaglia del Volturno*¹¹, propose l'andamento trasversale della composizione con le figure che svaniscono prospetticamente poco oltre la metà della tela, riscontrabile anche nella *Carica di cavalleria**. Quest'ultima opera, proprio per questo tipo di soluzione, mostra dei punti di contatto con la tela raffigurante *La carica dei carabinieri a Pastrengo*¹² di Sebastiano De Albertis e con *Il quadrato di Villafranca*¹³, datato 1883, dello stesso autore. Il De Albertis trovò consensi alla mostra di Torino del 1880, dove la sua opera fu ritenuta da parte della critica il più bel quadro di

battaglia dell'intera mostra. Non è escluso che i due artisti si conoscessero anche personalmente, visto che gli appuntamenti espositivi comuni ne favorivano l'incontro. Comunque la circolazione delle opere era resa agevole oltre che dagli apparati fotografici e dagli "album-ricordo" delle esposizioni, anche dalla massiccia produzione di incisioni. Anzi, proprio *La carica dei carabinieri a Pastrengo*, di De Albertis, acquistata da Umberto I, fu tradotta in incisione da T. De Lorenzo. L'episodio del Volturno, l'ultimo combattimento tra garibaldini e milizie borboniche, durante il quale Giuseppe Abbati perse un occhio, fu narrato anche da Michele Cammarano nella tela di grande intensità e movimento *Garibaldi al Volturno* del Museo di Capodimonte. La pittura forte di Cammarano, di impianto solido, come dimostra l'*Autoritratto**, è impiegata dall'autore in molti ritratti di bersaglieri, uno dei temi da lui maggiormente sfruttati. Cammarano partendo dal realismo "vero" di Palizzi, sostituì, al suo procedere per segni microscopici, un fare largo, divenendo nel campo del naturalismo "l'alternativa più agguerrita" del Palizzi stesso¹⁴. È in quest'ottica che si pongono *Un bersagliere*, datato 1871, della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, il *Bersagliere** della collezione privata napoletana, che sembrano entrambi riconducibili direttamente al grande quadro raffigurante la carica dei bersaglieri de *La breccia di Porta Pia* del 1872 del Museo napoletano di Capodimonte. Cammarano realizzò anche una tela di composizione più complessa e più popolata, *Il trasporto di Garibaldi ferito ad Aspromonte* (Torino, Museo Nazionale del Risorgimento), maggiormente legata ai dettami di Gerolamo Induno¹⁵, e alle soluzioni dall'andamento convergente verso un punto immaginario piuttosto alto, nell'architettura compositiva dell'opera, di Nicola Palizzi, da cui Cammarano prese le mosse. Il generale ferito è posto in second'ordine, quasi nascosto dalla folla che lo trascina, la vera protagonista della rappresentazione. Nell'opera, di spropositate dimensioni, *Il 24 giugno a San Martino*¹⁶, del 1883, si riscontra una serie di similitudini stilistiche e cromatiche con certe opere dei fiorentini e in particolar modo di Fattori. In produzioni di questo genere e formato, predisposte al risultato retorico, si nota come Cammarano avesse intesa la lezione del realismo palizziano e la rispettasse a fondo. Ma anche in lui emerge la tendenza di rivivere il fatto storico da un punto di vista più dimesso, non tanto del protagonista celeberrimo in cui la storia si riconosce, ma dalla visuale della massa, della gente comune che, sconosciuta e tale destinata a restare, di fatto diviene protagonista. Così aveva fatto Netti nel suo racconto delle *Rimembranze del 15 maggio 1848*, citato prima, invertendo la scena e proponendo l'insurrezione dal punto di vista particolare di un soldato che vi partecipa al di qua di una finestra. In questo immaginario rappresentativo anche replicato, si è potuta così delineare un'iconografia: la battaglia del Volturno, i vari ritratti del condottiero, il ferimento di Garibaldi, per restare in un'aura "celebrativo-devozionale", e poi gli arrivi delle lettere dei cari, le soste dei giovani garibaldini, il dolore dei familiari alla partenza o il dolore dopo la scomparsa del giovane soldato, le iniziative delle donne di cucire le camicie rosse. A quest'ultimo brano si rifanno *Le cucitrici di camicie rosse* di Odoardo Borrani¹⁷, esposto alla Promotrice torinese del 1863, il dipinto

di Giuseppe Cavarretta *Ogni donna segni un uomo, lavori una camicia rossa e gliela serbi in premio* (Garibaldi), presentato ancora alla Promotrice di Napoli del 1862, mentre sempre nel '62, alla mostra dell'Accademia di Brera, s'impose con clamore il grande lavoro di Domenico Induno *L'arrivo del bollettino della pace di Villafranca*¹⁸. In una famosa lettera, l'Induno spiegò il motivo della sua opera: voler arrivare a fermare sulla tela la reazione del popolo alla notizia del trattato di pace senza contrassegnare di ufficialità l'atto. Già Nicodemi, nel 1945, notava che sebbene l'artista si fosse effettivamente mantenuto distante dall'apparenza ufficiale del momento, egli, proprio riportando la reazione dei cittadini nella maniera più realistica possibile, aveva compiuto un'azione storica di straordinaria importanza, cioè era stato in grado di fornire un documento, un punto di vista di un corrispondente contemporaneo: "È in una osteria – scrive Induno – di porta dove sono riuniti a convegno una parte del popolo di ogni condizione, operari, militari francesi ed italiani e volontari, signori e poveri d'ogni sesso. Come sapete regna in quei momenti una più o meno fratellanza. E nel mentre adunque che un monello girovago venditore ha spacciato a quella comitiva i bollettini che portano tale notizia, succede un movimento generale, ed in seguito una viva discussione sulla nuova fase che prendeva la cosa pubblica. Tutti vi prendono parte; un «troupié» soldato francese vorrebbe coi suoi modi e parole, e con comica atteggiatura, capacitare che tutto va bene [...] i astanti invece lo stringono da presso con altri criteri, il soldato italiano dimostra il bollettino sul viso con accenti d'ira [...] nel gruppo di mezzo al quadro il giovane volontario «Cacciatore delle Alpi» si mostra sdegnato"¹⁹. Dalle opere degli Induno deriva quel tipo di composizione ricca di personaggi dal sapore di "bambocciate" che andò a coniugarsi con i moduli naturalistici e prettamente realistici di Filippo Palizzi, e proprio di tanti pittori napoletani, nell'immediato periodo postunitario. La pittura degli Induno continuerà ad alimentare questo tipo di scelta, come dimostra il quadro di più leggibile maturità di Gerolamo Induno, del 1878, *La partenza dei volontari nel 1866*, commissionata da Vittorio Emanuele II (Milano, Museo del Risorgimento). Vicine, per esempio, all'*Addio alla mamma del garibaldino*, datato 1860, ancora di Gerolamo Induno, sono tante "bambocciate" degli autori della cerchia di Cefaly, discendenti direttamente dalla direttrice palizziana. Tra costoro sono da menzionare Tommaso Celentano, con *Svegliatezza alla lettura e amore alle armi e Patria e famiglia**, esposte rispettivamente alle Promotrici del 1876 e del 1881; Antonio Migliaccio, che presentò alla Promotrice napoletana del 1862 *Un garibaldino ferito* (Napoli, Museo di Castel Nuovo), probabile ritaglio della propria esperienza nella milizia garibaldina, come testimoniano il cavalletto e le tele raffigurati nella scena, in cui predomina il senso del tepore del focolare domestico. Inoltre, avvalorava lo stretto legame tra i napoletani e gli Induno, il quadro di Domenico, *La lettera*, del 1861, che fu commissionato dal duca di Terranova²⁰. Anche *L'addio del coscritto* (Torino, Galleria d'Arte Moderna) del 1862, di Gerolamo Induno, fu base e parametro di confronto e di verifica di molta produzione napoletana dello stesso genere, mentre una singolare somiglianza si legge tra la giovane contadinella del quadro dello stesso autore *In tempo di*

pace²¹ e la *Contadina di Posillipo** di Karl August Bielschowsky; quest'ultima è probabilmente da identificare con il dipinto *Una giardiniera* esposto nella prima Promotrice napoletana del 1862.

Di fibra più stanca risultò invece il dipinto *Un figlio del popolo dopo Mentana**, di Raimondo Simonetti, pittore inseribile nel filone del realismo palizziano. Anche Simonetti era stato presente alla prima mostra della Promotrice di Napoli del '62 con un quadro di *Battaglia* e *Il giorno di Garibaldi*. *Un figlio del popolo dopo Mentana**, comparso alla quinta Promotrice, fu contestato duramente da Imbriani che ne rilevava lo scarso potere didattico e didascalico²². Il quadro fu acquistato per 200 lire dall'Amministrazione Provinciale di Napoli, che a quel tempo era una delle maggiori azioniste della Società Promotrice²³. In questa stessa mostra fu esposto il dipinto di Nicola Parisi *Carlo Poerio condotto all'ergastolo**, che fece letteralmente esultare la maggior parte della critica e in prima fila Carlo Tito Dalbono e Vittorio Imbriani²⁴. Ma come afferma lo stesso Imbriani, il plauso riscosso dal *Poerio* di Parisi non fu unanime. Ad alcuni non piacque proprio la riproduzione fedele della realtà, finanche nella foggia delle vesti. Per Imbriani l'abito nero indossato dal Poerio, da altri criticato, era invece elemento indispensabile alla riuscita del quadro, ponendosi anche come "macchia" di contrasto con



Andrea Cefaly

quella porpora del galeotto ammanettato assieme al patriota. Il barone napoletano, ministro della Pubblica Istruzione nel momento del liberalismo quarantottino, fu arrestato nel 1849, a causa dei suoi atteggiamenti liberali, e in tale frangente fu raffigurato dal Parisi, con il giudizio favorevole di Dalbono e di Imbriani: la resa realistica della scena, in cui Poerio è ritratto mentre esce dalla Vicaria di Castel Capuano, colpì ovviamente maggiormente l'Imbriani e l'enfasi patriottica risvegliò soprattutto l'eccitazione nazionalistica di Dalbono. Imbriani notò che il pregio del quadro consisteva anche nel fatto che il dipinto era realizzato con gran semplicità di risoluzione, "fatto con niente", senza alcuna incertezza. Il Parisi, nella Promotrice dell'anno precedente (1866), aveva presentato un altro passo di storia contemporanea, *I Veneti all'annuncio della pace di Villafranca*, erede certamente dell'opera citata prima dell'Induno. Nella stessa mostra erano visibili due dipinti di Gerolamo Induno, *Refezione alla Madonna del Monte* e *La buona madre*, mentre l'Induno stesso si fece ritrarre da Francesco Di Bartolo, che in quell'occasione aveva tradotto a stampa l'episodio dell'annuncio della pace di Villafranca del Parisi, già in tale versione piaciuta a Imbriani.

Accanto a questo filone filogaribaldino, i primi anni Sessanta videro prendere corpo altri generi pittorici, in sintonia anche con gli insegnamenti morelliani e palizziani. Si trattava, in sostanza, della faccia bifronte di un'unica medaglia.

È il caso, per esempio, di Achille Talarico, che, giunto giovanissimo a Napoli, anch'egli attratto dall'eco diffusa e rinomata dell'Accademia, fece discutere la critica in più d'una occasione, e oggi è ancora quasi del tutto sconosciuto anche alle compilazioni storiche più recenti.

Nella V esposizione della Società Promotrice di Belle Arti, inaugurata il 26 dicembre 1867, il Talarico esponeva una tela intitolata *Dopo una festa in maschera*²⁵ e raffigurante una giovane donna del tutto abbandonata su di una poltrona per smaltire la stanchezza e i sudori delle passate ore danzanti. Già Vittorio Imbriani, che in quell'anno era tra i consiglieri della Promotrice insieme con Angelo Battaglini, notava felicemente l'attenzione data dall'artista alla figura intera, in un momento in cui le mostre pullulavano di ritratti dei soli volti, tendenza che all'Imbriani non piaceva. Imbriani dava un'enorme importanza al dato reale ("vero raso", "vero merletto", "la plastica è bellissima e vera")²⁶, l'importanza di rendere il più veritiero possibile un oggetto. Il realismo di Talarico derivava dal morellismo più stretto, e lo stesso Morelli condivideva il plasticismo scultoreo del pittore calabrese, che con bozzetti sapientemente macchiati si avvicina maggiormente ad alcune opere del Morelli stesso. Per i medesimi accenti di verità, *Dopo una festa in maschera* fu ammirata anche da Carlo Tito Dalbono²⁷.

Già nel 1981 M. Picone mettendo in relazione la tela del Talarico con uno dei ritratti fotografici dei fratelli Alinari, quello della signorina Novaro (Firenze, Archivio Alinari), riscontrava tra i due molti punti di contatto: la prospettiva ribassata, che fermava il punto di vista a un terzo dal basso – e per questo motivo il busto e il volto di ambedue le donne sono riprese di scorcio, da sotto in su – e l'ampia veste, che campeggiava in buona parte dell'immagine²⁸. Dal rendiconto

annuale della Società Promotrice, che si occupava di registrare gli utili, le vendite, i sorteggi tra gli azionisti e il resto, si rileva che il dipinto del Talarico fu acquistato per 1300 lire, somma abbastanza elevata, dalla Real Casa di Napoli e destinato al Museo di Capodimonte. Si conoscono molti altri ritratti del Talarico, nella maggior parte appartenenti a raccolte private napoletane e calabresi. La sua pittura larga, soddisfacente un modellato piatto e scultoreo, rende giustizia a una forte introspezione psicologica dei tipi: nel *Ritratto del compositore Mendelssohn-Bartholdy**, tutto giocato sui mezzi toni di giallo preferiti dal pittore, sperimentati anche in altre sue opere; nel *Ritratto della Signora Colella**, del 1888; nel dipinto della *Signora davanti alla psiche**; ne *Le ricordanze* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna) e in tanti altri. Ritengo che la ritrattistica del Talarico, soprattutto quella degli anni Ottanta, risenta della maniera di Degas preimpressionista, del suo fare piatto ma dalla resa ammorbida dalle ripetute velature, dalla prevalenza degli abiti risolti in ritagli di colore unico. Degas non ebbe proseliti a Napoli, dove venne più volte, nel 1856, nel '57, nel '60 e '62, nel '75, nel '76 e nel 1886, se, come attesta egli stesso, non si riconosceva nell'ambiente partenopeo o non vi riconosceva la sua impostazione²⁹. E proprio nel *Ritratto della Signora Colella**, rinvenuto recentemente, si leggono varie affinità con la ritrattistica di Degas. In questo ritratto Talarico raggiunge la sua maturità, con un taglio ancor più moderno nella inquadratura decentrata del soggetto che attraversa la tela trasversalmente, mettendo anche in chiara evidenza ciò che piaceva a Imbriani, la resa più realistica possibile degli oggetti, del divano, della tenda. Egli riproponeva anche in questo caso il punto di vista ribassato, accento di modernità già evidenziato nel dipinto *Dopo una festa in maschera*, in maniera che emergesse in primissimo piano la mano della donna, leggermente sproporzionata, dalla splendida resa di un plasticismo vero e degli incarnati giusti. La sua tendenza alla macchia, nell'orbita delle precedenti ricerche palizziane, risintetizzata però da un fare moderno largo ma ormai più veloce di quello della fine degli anni Sessanta e apparentemente ritoccato in alcuni punti salienti – mani, occhi, parti del viso – si nota nella zona scura del vestito, già caratteristica di Degas e nel *Ritratto di uomo* di Palazzo Pitti di Firenze³⁰. Talarico, dunque, era giunto davvero a risultati estremamente moderni nel ritratto, un campo che più difficilmente di altri riesce a registrare repentini cambiamenti ed evidenti passi in avanti. Nella *Signora davanti alla psiche** egli ingigantì il bozzettismo sapiente dell'amico Morelli e, contrariamente a quanto aveva fatto fino ad allora, si lasciò trasportare dal fascino della materia pittorica che emerge evidente in alcuni punti del quadro, come tocchi di luce condensata sulla struttura lignea della specchiera.

Quella quinta esposizione della Società Promotrice fu estremamente ricca di opere che suscitavano l'interesse della critica, soprattutto per la smania da parte degli artisti di volerle caricare di significati ideologici e politici, una tendenza però a cui la critica coeva si opponeva fermamente. Furono contestate duramente le due opere di Andrea Cefaly, giudicate addirittura orrori dall'Imbriani e da Carlo Tito Dalbono nelle loro riflessioni sulla mostra. Il Cefaly presentò due lavori, dei quali

il secondo dedicato esplicitamente al Ministro per i Lavori Pubblici: *Il commercio in Calabria* e *Il miglior modo di viaggiare in Calabria**³¹, veri e propri fogli di denuncia di un cattivo governo da parte dello Stato nei confronti della sua regione, sempre più esclusa dalla politica governativa. Almeno dal 1862 Cefaly era in stretti rapporti con la Calabria, tentando, coadiuvato dall'irpino Michele Lenzi, di creare una scuola artistica nel suo paese natio, Cortale, in provincia di Catanzaro, e doveva aver saggiato in prima persona le inconvenienze che denunciava tramite i suoi quadri. Anche a causa di questo rientro in Calabria, Imbriani riscontrava nella nuova e contemporanea produzione del Cefaly, una sorta di provincializzazione. Imbriani non accettava questa svolta alla denuncia politica dell'artista calabrese che invece aveva ammirato profondamente in tutta la sua produzione precedente e soprattutto per le sue "bambocciate", riconoscendogli un "ingegnaccio bizzarro": ricordava di aver visto nello studio dell'Issé un suo zibaldone di comichissime caricature di amici, abilmente "schizzate".

Il realismo di Cefaly era una appendice distaccata di quello palizziano. Anzi, è proprio in accordo con Palizzi che il pittore calabrese si mise a capo di un gruppo di artisti conterranei che, almeno dal 1856 fino al '59, militarono sperimentandosi insieme nello studio del Cefaly stesso presso il vicolo San Mattia. Tutti i pittori realisti, da Palizzi a Cammarano, a Celentano, a Morelli etc., passarono per lo studio del Cefaly. Al gruppo di Cefaly aderiranno anche, tra gli altri, Michele Tedesco, Francesco Sagliano, Giovanni Ponticelli, Achille Martelli, il già citato Michele Lenzi, Saro Cucinotta. Quest'ultimo, amico fraterno dell'Imbriani e dedicatario di molti scritti del critico, fu eccellente manipolatore dell'acquaforte e tradusse anche con tale tecnica molte opere dello stesso Cefaly, due delle quali furono presentate in quella stessa mostra del '62. Egli morì fucilato nella reazione parigina, dopo il suo trasferimento nella capitale francese³². Il sodalizio Cefaly-Lenzi-Martelli fu strettissimo, anche quando le tendenze pittoriche di ciascuno mutavano: dalla tematica garibaldina, a quelle "bambocciate" che tanto piacevano a Imbriani, alla pittura decorativa applicata ai manufatti ceramici. Sempre, però, sotto l'insegna del realismo e dell'insegnamento palizziano. In opere come *L'oroscopo amoroso** del Martelli, gli artisti operarono una fusione tra la poetica degli interni e il più schietto sentimento della famiglia, in sintonia con la ricerca dell'Induno, dei quali Gerolamo era presente nella Promotrice napoletana del 1864 con *Il biglietto d'alloggio*. Si affermava in tal modo un filone di narrativa del quotidiano che, con i dovuti mutamenti, resistette fino all'ultimo quarto del secolo.

Un'altra tendenza, seguita in maniera preponderante a partire dalla prima mostra della Promotrice, fu quella orientata verso la letteratura quattro-cinquecentesca, che nella prima metà del secolo era già stata al centro della ricerca dei pittori accademici, ma che adesso faceva parte della rinascita morelliana; questa includeva anche l'aneddotica secentesca, suggerita dal volume di De Dominici, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani* (1742-'44) e riletta ancora in chiave romantica. Molto valore fu accordato all'atmosfera creata dagli interni accuratamente arredati, nei quali le figure di piccole

dimensioni si armonizzassero felicemente, dal momento che cominciavano a ridursi anche le dimensioni delle tele stesse.

Se veniva a mancare il carattere di teatralità e monumentalità, le composizioni assumevano un sentimento più intimo, più umano, in comune accordo con quanto Morelli diceva in quegli anni, di poter vestire la realtà con i panni della storia. Fatti storici e resa realistica venivano dunque sintetizzati in un'unica visione. In essa s'inserivano opere come *La convalescenza del cavalier Baiardo**³³ di Giovanni Ponticelli, artista molto apprezzato dall'Imbriani, che non negava di desiderare qualche suo bozzetto. Ritenuto dall'Imbriani uno dei dipinti migliori della quinta Promotrice del 1867-'68, il *Baiardo* di Ponticelli utilizza il racconto del "cavaliere senza macchia e senza paura" come spunto per provare l'importanza della resa realistica dell'immagine rappresentata, e di tutta quella serie di oggetti presenti la cui soluzione naturalistica era così apprezzata. La migliore qualità del Ponticelli fu certamente quella di rendere la materia cromatica vibrante, risultato leggibile specialmente nei bambini affamati davanti a una vetrina con del pane che non possono permettersi, raffigurati ne *Il supplizio di Tantalò*, esposto in Promotrice nel 1871 (Napoli, Amministrazione Provinciale).

Al repertorio tematico tre-quattrocentesco appartenevano le scene mutate dalla *Commedia* dantesca, già attraversate dagli scrittori romantici. Maria Spanò, nel '62, presentò il dipinto *E là m'apparve una donna soletta che si gira cantando ed iscegliendo fior da fiore*, dal canto XXVIII del *Purgatorio*, mentre era più che sfruttata la figura di Pia de' Tolomei, conosciuta soprattutto grazie alla novella romantica in ottave di Bartolomeo Sestini (1822). Si trattava di una delle leggende romantiche molto in voga all'epoca, dalle cui ottave Salvatore Cammarano trasse un melodramma musicato da Donizetti, che fu presentato in due atti al Teatro Apollo di Venezia il 18 febbraio 1837. Poco dopo, a Senigallia, se ne dava una nuova edizione per la quale Donizetti riscrisse il finale. Tutto ciò rientrava in un più ampio culto di Dante, fulcro della letteratura e delle ricerche artistiche del periodo³⁴. Era un particolare momento storico di grande patriottismo, in cui Dante rappresentava l'idea massima, il "simbolo" romantico, in cui si riconosceva l'Italia e la coscienza del popolo italiano che cercava un proprio riconoscimento. Ma la tematica dantesca non fu fuorviante per la tendenza al realismo moderno; anzi, i pittori della cerchia di Morelli la utilizzarono proprio in questo senso. Così Carlo Saltelli espose, nella prima Promotrice, *La Pia de' Tolomei* e ancora alla stessa mostra erano presenti Pietro Abbate con il suo *Dante che da Fonteavellana contempla le sorgenti dell'Arno*; Giuseppe Abbate, che indirizzò la propria pittura verso la ricerca degli interni, con *Casa di Dante*; Attilio Pagliara con *Dante, Giotto e Casella*, etc. Dalle novelle del Sacchetti derivavano invece i due quadri che Pasquale De Criscito espose nel 1862: *Buonanno Buffalmacco, credendo sorprendere un invidioso, trova invece una scimmia che le sue pitture, imbrattando, corregge* e *Burla fatta da Buffalmacco alle monache delle muraie di Firenze*.

Frequenti, sempre in questo clima, erano anche le raffigurazioni di Raffaello e degli aneddoti tratti dalla sua *Vita* vasariana, espresse tuttavia non in chiave purista, ma come

ulteriori episodi previsti del repertorio iconografico morelliano: nel 1862 sia Antonio Licata, sia Oreste Recchione, maggiormente legato a certe formule del paesaggismo a misura d'uomo di Filippo Palizzi, presentarono due dipinti con *Raffaello e la fornarina*, mentre Luigi Rizzo espose *Raffaello presenta il bozzetto della disputa a Giulio II*.

Di Gustavo Nacciarone, vicino a Morelli, era visibile, nella mostra del '62, il dipinto *Isabella Orsini col suo paggio*, tematica abbondantemente ripetuta in questi anni dagli artisti, derivata dal romanzo di Guerrazzi; paggi innamorati e antichi menestrelli furono realizzati anche da Morelli e Celentano. I romanzi del Guerrazzi costituirono per gli artisti una fonte inesauribile di formule narrative. Guerrazzi, che si proclamava seguace di Byron, conosciuto nella versione francese, rappresentava per gli artisti un duplice stimolo, dal momento che i pittori già usavano contaminare le opere byroniane. Alla fama di Byron contribuirono decisamente la sua figura di ribelle, elegante, bello e spregiudicato e la sua fine precoce in Grecia, dove andò a combattere per la libertà di quel popolo. In Italia, di cui Byron parla nel *Pellegrinaggio del giovane Arnaldo* (1909-1918), fu anche a contatto con ambienti carbonari. La scelta di autori come Byron o Guerrazzi mostrava che i pittori simpatizzavano con la sinistra liberale, allora all'opposizione (1861-1878). Tra le altre rappresentazioni dell'*Isabella Orsini* comparvero nelle mostre della Promotrice una creta raffigurante *Lelio* (1862) di Achille Della Croce, il dipinto *Isabella Orsini e il suo paggio* (1873) di Giovanni Guida, il quadro *La confessione di Isabella Orsini* di Domenico Battaglia (1863), che può definirsi uno dei maggiori interpreti di una sorta di "naturalismo architettonico", di cui fanno parte molti interni di chiese con vedute di cori lignei in cui il Battaglia mostra veri virtuosismi cromatici.

Dall'aneddotica secentesca furono tratte altrettante immagini di velato sapore romantico, che interessarono non poco questo tipo di pittura, ispirate soprattutto alle *Vite* di De Dominici: *Anna De Rosa e Massimo Stanzone spiati dall'iniqua fantesca* di Vincenzo Troni; *Annella De Rosa spinta dalla fantesca in atto di usar cortesia di arte al suo maestro Massimo Stanzone* e *Annella De Rosa calunniata dal marito della fantesca*, entrambe di Luigi Stabile, opere tutte presenti ancora nella prima mostra della Promotrice. Stabile nella stessa mostra presentò anche un altro racconto aneddotico, intitolato *Sofonisba Anguissola corregge un dipinto della sorella Elena, restando meravigliati i genitori e le minori sorelle*. Saverio Dell'Abbadessa, alla Promotrice del 1873, espose la tela *Salvator Rosa ragazzo che disegna nel Chiostro di Santa Teresa, sorpreso e sgridato dai religiosi**; Francesco Peluso realizzò un suo *Salvator Rosa eletto capo della compagnia di Montambanco* (1871). Alla leggenda salvatoriana molto contribuì nell'Ottocento il libro di Lady Morgen *Vita e tempi di Salvator Rosa* (1824). La critica ottocentesca creò intorno a lui una fama di pittore "maledetto", e per questo molto amato; Ruskin lo accusò, dal suo canto, d'insincerità. Anche la figura di Salvator Rosa, infatti, rientrava in una forte predilezione per eventi e personaggi storici "ribelli", di prepotente individualità e in lotta con la società. L'altra faccia dell'individualità romantica è il vittimismo che era insito nelle stesse scene: *Galilei davanti*

*agli inquisitori**, *Eleonora Pimentel condotta al patibolo**, entrambi di Boschetto, *Luisa Sanfelice* (nelle due versioni, mentre è condotta in carcere e mentre in carcere sostiene la gravidanza per salvarsi la vita, cucendo il corredo) di Toma, e poi le varie rappresentazioni di *Veronica Cibo* di Nacciarone e di altri, derivata ancora dal Guerrazzi, di *Pergolesi raffigurato da Nacciarone*.

Molte furono poi le scene tratte dall'*Ettore Fieramosca* di Massimo D'Azeglio, edito nel 1833 e ideato sul quadro *La disfida di Barletta*, eseguito da lui stesso. Lo scrittore e artista aveva numerosi seguaci, tra cui il Netti³⁵, soprattutto per gli atteggiamenti liberali e patriottici da lui dimostrati che trovavano pienamente riscontro in questo preciso momento storico. Alfonso Simonetti, altro pittore della cerchia di Morelli, presentava *Ettore Fieramosca a Montegargano*. Simonetti fu uno degli esponenti del secondo realismo ottocentesco che coltivò la poetica dei sentimenti domestici e quella un po' "svenevole" delle emozioni al chiaro di luna, con opere come *Il nastro rosso* (o) *La toletta di promessa** (esposta alla XV Promotrice), *Plenilunio** e *Al chiaro di luna* (tutte dell'Amministrazione Provinciale di Napoli). Dal romanzo di D'Azeglio, *Niccolò de' Lapi*, pubblicato nel 1841, derivavano anche le rappresentazioni omonime circolanti in buona parte degli anni Sessanta-Settanta, all'indomani dell'Unità, sotto l'egida morelliana. Il romanzo, che celebra la difesa della Repubblica fiorentina contro le armi di chi voleva imporre la restaurazione della signoria medicea, servì agli artisti come collegamento ai fatti risorgimentali. E se la tematica, negli anni Settanta, fu vista da qualche critico all'avanguardia come sorpassata e logora, restava sempre la novità dell'esecuzione realistica dettata da Morelli. È anche ovvio che, in molti casi, artisti che dipendevano da questa innovazione radicale operata da Morelli non fecero altro che produrre una messe di stanche e retoriche argomentazioni, in cui peccavano anche l'adesione al dato reale o la ricerca della macchia apprezzata da Imbriani.

Questo orientamento dichiarato soprattutto nelle prime quattro esposizioni della Società Promotrice (1862, 1863, 1864, 1866) andò scemando fino a scomparire quasi del tutto negli anni Settanta, per cedere il passo a un indirizzo che, invece, nasceva anch'esso nei primissimi anni Sessanta e che divenne un vero e proprio filone vent'anni dopo, negli anni Ottanta. Quest'ultimo orientamento consisteva in una forma di realismo "domestico", sviluppata dalle bambocciate della cerchia di Cefaly, Lenzi e Martelli, conseguenza a loro volta del realismo palizziano. Abbandonando, però, le atmosfere povere della produzione di questi ultimi, suscitavano sentimenti di gentilezza e spesso di tenerezza e andavano a coniugarsi con i risultati estetici della Scuola di Resina. Le composizioni risultavano piacevoli e per gli atteggiamenti divertiti assunti dai personaggi raffigurati e per la resa coloristica vivace. Fanno parte di quest'ultimo orientamento opere come *La domenica in Puglia** di Luigi Tonti, *La beffa all'ubriaco** (esposta alla XV Promotrice) di Francesco Dell'Erba, *Nu poco de politeca doppo magnato** e *'Na fumata de pippa* (esposta alla XV Promotrice), entrambi di Vincenzo Busciolano, tante altre composizioni di Giuseppe Costantini (*Piccoli giocatori di carte**), uno dei veri interpreti di questo "secondo" realismo,

insieme con Vincenzo Volpe, Vincenzo Caprile, il primo Irolli, Rubens Santoro, per certi aspetti Gaetano Esposito, Paolo Vetri, etc.

Un gran numero delle opere, soprattutto degli artisti meno conosciuti, esposte nelle mostre della Società Promotrice di Belle Arti di Napoli, a partire dalla prima del '62, sono parte della raccolta della Amministrazione Provinciale di Napoli, una delle maggiori azioniste della Società. Azioniste erano anche le altre Società Promotrici di Belle Arti, come quella di Genova, che spesso inviava a Napoli alcune opere sorteggiate che a loro volta venivano messe in palio per la lotteria degli azionisti.

Nel 1867 Imbriani condivideva con piacere una sorta d'irreligiosità manifestata dagli artisti di Napoli, che non si accontentavano di mettere in ridicolo la classe clericale, ma anche producevano, ormai in maniera sporadica, opere con soggetti tratti dalla mitografia cristiana. Con questa specie di anticlericalismo, rispondente più alle teorie politiche del tempo che a una vera e propria convinzione, erano le scene pure frequenti con Galileo Galilei, come il *Galileo davanti agli Inquisitori** di Giuseppe Boschetto.

Le esposizioni della Società Promotrice furono una palestra fondamentale per i nuovi talenti. I soggetti, come già detto, servivano da spunto all'esercizio della realtà che doveva apparire vera anche quando si trattava di narrare episodi ricavati dai libri di storia passata e contemporanea o da testi letterari di fantasia. Di questi si sceglieva il momento più romanticamente interpretabile, anche se non culminante da un punto di vista drammaturgico. Per esempio rappresentare Vico non significava più farne un ritratto accademico con i libri consultati o le opere autografe. I tempi erano cambiati ma non per questo erano meno interessanti e complessi: Vico lo si rappresentava in un'atmosfera più familiare, in un atteggiamento più umano, proprio come se fosse calato in un ritaglio di vita quotidiana contemporanea. Nel 1863 Biagio Molinaro espose *Giambattista Vico va a vendere il suo anello per dare alle stampe la Scienza Nuova*³⁶, mentre, ancora nella stessa mostra Ferdinando Ruggiero propose la scena: *G. Vico vende la gemma materna*. Alla mostra del 1864 il giovane Teofilo Patini, che non conosceva ancora la veemenza della denuncia verista e che in questo periodo era vicino alle tematiche morelliane, presentava *Innanzi al bello ogni ferocia è spenta*, raffigurante una scena ambientata nello studio del Parmigianino, tratta dalle *Vite* del Vasari che con quelle del De Dominici rappresenteranno una delle fonti d'ispirazione per gli artisti. I soldati, entrati nello studio romano del Parmigianino, intento a dipingere, non soltanto si fermano estasiati davanti all'opera d'arte, ma proteggono il pittore dai disordini³⁷. Il quadro di Patini faceva parte della stessa tipologia dell'altra sua opera esposta nella Promotrice dell'anno precedente (1863), *I napoletani insorgono contro gli spagnoli*. Anche quest'ultima tematica, assunta come simbolo del liberalismo contemporaneo, in cui si riconosceva in "Masaniello" il "liberatore", circolò nei dipinti degli artisti napoletani almeno fino al 1876. Gli episodi della rivolta di Masaniello servivano agli artisti a rinforzare l'ideologia alla base sia dei moti quarantotteschi, sia dei fatti che avevano condotto all'Unità d'Italia. La resa bozzettistica

del quadro di Patini fu impiegata come espediente, già utilizzato da Michele Cammarano in alcune sue opere di battaglia, per rafforzare l'idea dell'impeto e del movimento della scena. Nella Promotrice del 1863 altri artisti meno conosciuti esposero immagini riecheggianti la celebre rivolta. Tra gli altri parteciparono Michele Alfano con un' *Origine della rivoluzione di Masaniello*, Giuseppe Planeta con *Salvator Rosa e Micco Spadaro ritraendo Masaniello*, Filomeno De Leonardo con *Masaniello*³⁸. Anche Camillo Miola, già tendente verso orientismi grecisti e arabeggianti e alla pittura di erudizione archeologica, s'interessò al filone di storia iniziato da Morelli, presentando alla Promotrice del 1866 un *Masaniello*, mentre nel 1862 aveva esposto l'opera *Francisco Pusterla ed il Pizzano astrologo*. Vincenzo Marinelli, uno degli artisti che maggiormente impiegarono i soggetti orientalisti, presentò alla mostra della Società napoletana del 1869 la tela *Ferrante Carafa che porta per la città Masaniello tratto dalla prigione di Castel Capuano, come capo della sommossa contro gli Spagnoli, i quali volevano introdurre l'inquisizione in Napoli*³⁹. Questo dipinto costò al Marinelli estrema fatica e lunghi studi preparatori. Per esercitarsi nella ripresa del reale, l'artista consumò un intero blocco di disegni a matita⁴⁰, raffiguranti gli elmi, le lance, gli stivali dei soldati, le espressioni dei loro volti e soprattutto gli effetti di luce su tutto questo, cercando di attenersi in primis alla ripresa effettiva del vero.

Marinelli presentò nella Promotrice napoletana del 1873 altri due episodi d'insurrezioni storiche, inserite nella stessa scia: *Cesare Mormile, Popolo e Patriziato contro gli errori e l'inquisizione del 1547 in Napoli e Masaniello Sorrentino, Popolo e Patriziato...* (entrambi a Napoli, Museo di Castel Nuovo). Le due scene, che sembrano una il bozzetto preparatorio dell'altra, si svolgono sotto un porticato nello spazio misurato di una scatola prospettica, sullo sfondo del quale, campeggia il Vesuvio fumante, offrendo quindi un'apertura a una visione cittadina, in perfetta sintonia con le quinte di una scena teatrale. Gli episodi sono veri, ma l'Inquisizione non è quella romana, bensì quella spagnola, strumento politico nelle mani dell'assolutismo regio di Spagna. Uno dei temi più amati all'inizio degli anni Sessanta fu quello di Beatrice Cenci, ripreso da Guerrazzi, che per la storia tragica e densa d'intrecci fu ritenuta fra le più appassionanti dell'intero repertorio romantico. *Una miniatura di Beatrice Cenci* di Giuseppe Albanesi era in mostra nel 1862.

Nel 1869 Domenico Morelli presentò in Promotrice *Tasso ed Eleonora d'Este* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna). Per comprendere al meglio il significato dell'innovazione che Morelli apportò alla pittura di storia, basta il giudizio che Netti diede sul *Tasso* morelliano: "[...] di Tassi che leggono in corte se n'è fatti una mezza dozzina di quadri. Domenico Morelli ha dopo tutto ciò affrontato questo soggetto, ne ha fatta una cosa nuova, [è di Netti il concetto che il soggetto di un quadro è creazione dell'artista stesso] ed è, non esito a dirlo l'opera capitale dell'esposizione. [...] la finestra aperta che fa entrare l'aria di una bella giornata; la luce che circonda come fa la luce, che ti fa camminare dentro quello spazio, e misurarlo, [...] se in quel quadro non ci è la felicità, ci è senza dubbio l'amore. Amore negli sguardi, negli abiti, nella pittura, nel

soggetto. E non sono tutte queste cose creazione dell'artista? Chi avrebbe pensato che rappresentare un uomo che legge una carta a tre femmine potesse essere un'occasione di tanta poesia? Dopo ciò [...] so che quell'uomo è Torquato Tasso, che quella malata è Eleonora d'Este, e che quelle altre due donne sono due principesse delle quali non m'importa di sapere il nome. Dopo questa notizia potrò esaminare se l'artista ha fatto delle ricerche storiche sulle fogge, sulle fisionomie, sull'età dei personaggi: ma ciò non cambia la situazione, e resta sempre che il sentimento che un artista vede in una situazione, è il vero soggetto del quadro. [...] ciò che vi fa provare tutta la poesia del soggetto è appunto l'esecuzione, concepita come impressione della verità"⁴¹. Tasso per tutto l'Ottocento è l'incarnazione dell'uomo-poeta, come lo concepirono i romantici. La leggenda del suo amore infelice per Eleonora, sorella del duca d'Este, contribuì a creargli la fama di grandezza e sfortuna. Anche l'episodio di Torquato Tasso e la banda di Marco Sciarra fu utilizzato in più d'una occasione: già Giuseppe Palizzi lo impiegava come spunto celebrativo di una concezione romantica del paesaggio. Giovanni Ponticelli, nel '64, presentava il dipinto *Torquato Tasso e la banda di Sciarra Colonna* confondendo lo Sciarra con i Colonna. Netti prendeva il quadro di Ponticelli come spunto per la sua polemica sulla "macchia", mostrando avversione verso questo nuovo tipo di ricerca in opposizione alle teorie di Imbriani e Palizzi. Egli paragonava al quadro di Ponticelli quello di Achille Guerra, *I cardinali legati a Cesare Borgia*, rilevandone sia la fattura diametralmente opposta, sia la felice resa di entrambi: l'opera del Guerra era rifinita fino all'eccesso, quella del Ponticelli era trattata con pennellate larghe e colore grosso. "Evidentemente il primo mira al disegno, il secondo all'intonazione"⁴².

Intorno al 1865 si realizzò il sodalizio tra i fautori della cosiddetta Scuola di Resina (detta anche Repubblica di Portici), Marco De Gregorio, Giuseppe De Nittis, Federico Rossano, che avevano preso studio nel Palazzo Reale di Portici. Si trattava di tre indipendentisti distaccatisi da una comune origine morelliana e palizziana. La Repubblica di Portici fu una vera scuola artistica, che purtroppo però non durò a lungo: il suo scioglimento può essere datato al 1875, anno in cui scomparve De Gregorio. Si tendeva a una nuova sintesi del vero, lontanissima dalle ambizioni storicizzanti o dagli spunti letterari di Morelli, ma anche dagli animali palizziani realizzati con la tecnica del microsegno⁴³. Le ricerche della Repubblica di Portici avvenivano in concomitanza con quanto stava accadendo a Firenze intono al Caffè Michelangelo, con i Macchiaioli fiorentini. Anche se il movimento in se stesso durò poco, fu in grado di innescare un meccanismo che portò solide innovazioni nella nuova generazione di pittori. Già Causa evidenziava che un probabile inizio della nuova corrente potesse venire dall'opera di De Nittis *Appuntamento nel bosco di Portici* del 1864, seguito dal *Casale dei dintorni di Napoli* del 1866⁴⁴. La pietra miliare di questo nuovo orientamento è certamente la *Traversata degli Appennini** di De Nittis (Napoli, Museo di Capodimonte), esposta nella quinta Promotrice del 1867-'68 insieme con l'opera di Federico Cortese che sembrava una sua diretta discendente: *Le nebbie degli Appennini*, sulla quale Netti rilevava lo stesso carattere riscontrato

negli altri componenti del movimento porticese: "l'evidenza di ciascuna cosa al suo posto"⁴⁵. La nuova idea del paesaggio, per i partecipanti alla Scuola di Resina, fu quella di realizzare in maniera più fedele possibile la realtà, la natura e soprattutto gli effetti della luce, oltre al tentativo di procedere per macchie. La *Marina d'Ischia** di Rossano, vicinissima ad un'altra (intitolata *Marina di Casamicciola*, che rappresenta lo stesso soggetto), differisce dalla gemella solamente per l'assenza delle figure dei pescatori e dei bagnanti e per una tavolozza cromatica più spenta, dai toni terrosi⁴⁶. Queste due marine appartengono al primo periodo di Rossano, della sua partecipazione alla Scuola di Resina, alla quale si può ricondurre anche una piccola tavoletta con un altro scorcio marino d'Ischia (ancora non vista, Napoli coll. privata). In queste tre opere sono testimoniate la pittura a macchia, sperimentata dagli appartenenti alla Scuola, e gli effetti della luce nella veduta e nel paesaggio. In questo senso va inteso anche il *Piccolo cortile al sole* del 1867 ca. di De Nittis, da cui avranno inizio tante sperimentazioni di Campriani, di Caprile e di Santoro. Nella *Casa rossa a Portici** De Gregorio procede per misurati spazi geometrici tradotti in poche macchie uniche di colore, che però non emergono subito per non falsare l'immagine che doveva essere resa esattamente per quello che era. E mentre De Nittis prenderà subito la strada per Parigi, arrivando, in opere come *Colazione in giardino* (Barletta, Museo Comunale) a sperimentare le ombre colorate, secondo i più stretti dettami dell'Impressionisti francesi, di Monet e soprattutto di Henri Le Sidaner, Rossano si abbandonerà a un effetto "flou" della visione naturalistica, colto per esempio nel dipinto *Nel bosco**, dalla resa ovattata e dalle forme sfrangiate, molto distante quindi dalle vedute ischitane d'impianto solido e fermo, dove ogni elemento è al proprio posto. Ciò non significa che la sua produzione ultima sia meno interessante della precedente, anzi: si tratta di una partenza, in un momento associativo di altissima qualità e di straordinaria importanza per l'arte moderna, e di un arrivo del tutto personale di grande maturità stilistica e modernità, in cui Rossano sperimenta un particolare sentimento poetico della natura. Sul gruppo di Portici, Netti scriveva: "[...] a Portici ove s'è formata una piccola colonia artistica. [...] M. De Gregorio, la cui esposizione è sempre un progresso sugli anni passati dal lato dell'esecuzione. In una grande tavola dorata sono incastrati molti studi e quadretti ove sono delle figure molto ben fatte, come nel *Parco di Portici*, nella *Lettura dell'Ufficio*, nel *Giocatore alla mora*. I suoi preti in funzione che cantano con i ceri accesi [una bella *Processione* di questo genere è in collezione Lubrano di Napoli] e le cotte bianche illuminate dal sole, mentre tutto il resto è riverberato, hanno molto carattere. De Gregorio è un cercatore ed un realista accanito"⁴⁷. In questo tipo di opere, in cui De Gregorio riutilizzava la schematizzazione architettonica delle pale cinquecentesche e ripristinava l'uso della predella, si evidenzia maggiormente la sua assimilazione del gusto neorinascimentale, affermatosi fin dalla Mostra nazionale di Firenze del 1861. Al gruppo, al quale aderì anche il Cecioni nel ruolo di teorico, parteciparono successivamente Campriani, Leto, Lojacono, Federico Cortese ed Enrico Gaeta che, nel *Foro di Pompei**, mostra di aver appreso appieno la lezione dell'impianto regolare dai colori vivi e giusti



Achille Martelli

di De Gregorio e Cammarano. Anzi, quelle opere di De Gregorio, nelle quali più forte è il senso quasi geometrico della soluzione architettonica finale, sono da accostare a *Il Campidoglio** di Cammarano, precisa regola matematica di solidi e di toni cromatici. A Portici per qualche tempo militò anche Giuseppe Cosenza, le cui teorie luministiche si riscontrano soprattutto nei *Bagni di Francavilla*, opera esposta alla Promotrice del 1874, realizzata anche con il contributo di Francesco Paolo Michetti, mentre nelle scenette sul mare è maggiormente vicino ai moduli dalboniani. Accanto alle "canzoni sul mare" di Cosenza e Dalbono si possono porre varie opere dello stesso genere di Quintilio Michetti, fratello di Francesco Paolo e abile maneggiatore del bulino. Quintilio Michetti accompagnò alla sua maggiore attività di incisore, finalizzata alla riproduzione sui giornali delle opere pittoriche e scultoree degli artisti, la sua inclinazione alla pittura (il dipinto *Sera a Mergellina* era in mostra nella XII Promotrice). Sul colorismo dei porticesi s'innescò il fragore cromatico di Mariano Fortuny, che fu spesso a Napoli: nel 1863 per conoscere personalmente Morelli ammirato nella prima Mostra nazionale del 1861, poi nel 1873 e nel 1874. È da queste ultime date che la sua pittura, intesa come sintesi di alcune tematiche orientaliste e morelliane e di effetti cromatici travolgenti, come si può notare nel dipinto *I figli del pittore nel salone giapponese**, influenzerà molti pittori

napoletani, soprattutto quelli che in qualche modo erano già stati attratti dalla Repubblica di Portici. Quest'ultima, già con Fortuny, verificava la produttività della sua contestazione: cadevano i principi di autorità che la rilevanza delle esperienze in origine antiaccademiche di Morelli e Palizzi pur avevano confortato e riproposto e a essi si sostituiva la legittimità di percorsi individuali e di esperienze personali: ne è prova il De Nittis, che giustificherà nell'esperienza di Resina i successivi sviluppi e le suggestioni impressioniste.

Si apre una porta verso l'esterno, e la pittura napoletana ottocentesca si trasforma.

L'Esposizione Nazionale di Belle Arti di Napoli del 1877: l'esperienza del molteplice

Nel 1870 il Consiglio Accademico di Parma deliberò la fondazione di un Congresso Artistico che avrebbe dovuto coadiuvare l'inaugurazione di una statua intitolata al Correggio – da collocarsi in Parma stessa – e insieme invitare gli artisti dalle varie parti d'Italia a "concorrere ad una solenne Esposizione"⁴⁸. Questo fu il primo passo che condusse all'apertura della mostra durata dall'11 settembre al 26 ottobre dello stesso anno, nella quale le opere ammesse furono 1126, gli espositori 346, le medaglie d'oro distribuite 11 e quelle d'argento 42. La cosa importante fu la delibera emessa dal Ministero della Pubblica Istruzione in base alla quale ogni due anni si sarebbe dovuta realizzare una mostra nazionale: imminente sarebbe stata la seconda, da organizzarsi due anni più tardi (1872) a Milano in occasione della inaugurazione del monumento a Leonardo da Vinci. La mostra di Milano si tenne dal 26 agosto al 7 ottobre 1872 con 1035 opere e 554 artisti espositori e contemporaneamente fu prevista anche una Esposizione di Arte Antica⁴⁹. Il fatto che subito risulta evidente è che, risalendo all'origine storica delle esposizioni nazionali italiane, a partire ovviamente dall'Unità, non si tenne assolutamente conto della mostra di Firenze del 1861⁵⁰. Questo perché la mostra fiorentina non fu esclusivamente una mostra d'arte, ma riuniva molti settori industriali. Comunque, l'esposizione, pur soltanto nella sua sezione artistica, fu completamente dimenticata o ignorata, sebbene fosse stata la prima ad essere organizzata subito dopo l'Unità in una regione, la Toscana, che meglio di altre iniziava a conoscere vari equilibri politici. E la mostra di Firenze fu importante proprio per l'arte napoletana che vi si imponeva in modo trionfale, tra critiche ed esaltazioni, al punto da affermare che la pittura napoletana era stata "una rivelazione per il resto d'Italia"⁵¹. In realtà essa non fu una rivelazione vera e propria, dal momento che artisti come il Morelli e l'Altamura già occupavano posti ben definiti nel quadro della storia dell'arte contemporanea; bensì fu un riconoscimento ufficiale, un trionfo codificato, se si pensa poi a ciò che fu scritto in un articolo riportato da «La Nazione», giornale fiorentino, del 1° settembre 1861: "Quello che più sorprende e rallegra è il vedere che lo slancio cresce in ragione degli ostacoli [...]. Le provincie napoletane sono esse ancora in mezzo ai pericoli d'una reazione feroce e sanguinosa. Ebbene le provincie napoletane, a dispetto dei briganti, concorrono

all'Esposizione Nazionale in tal proporzioni che i loro invii basterebbero a formare una ricca, e splendida mostra"⁵².

Il successo delle opere napoletane si rinverdi nella mostra nazionale organizzata a Napoli nel 1877. Non si trattava più del trionfo della nuova pittura di storia, protagonista dell'esposizione fiorentina, della *Cacciata del Duca di Atene* di Stefano Ussi o degli *Iconoclasti* del Morelli, dei *Funerali di Buondelmonte* di Saverio Altamura e del *Consiglio dei Dieci* di Bernardo Celentano⁵³. Tra la mostra del '61 e quella del '77 non era solo intercorso un quindicennio, ma vi si erano frapposte le due esposizioni del 1870 a Parma e del '72 a Milano. La memoria del quadro di storia era dunque leggermente sbiadita nella mostra napoletana del '77, dal momento che opere storiche e ritratti di condottieri da manuale, come il *Ritratto di Garibaldi* di Eugenio Tano⁵⁴, seppure in una tipologia iconografica stanca, continuavano a circolare.

Dal Congresso Artistico creato a Parma sette anni prima fu stabilito che la terza esposizione nazionale avrebbe avuto luogo a Napoli nel 1874, due anni dopo cioè quella di Milano. La mostra napoletana per una serie di problemi logistici fu rinviata e inaugurata appunto nel 1877, l'8 aprile, dal re Vittorio Emanuele II e dalla famiglia reale, nelle sale dell'Accademia di Belle Arti progettate appositamente da Enrico Alvino. Nell'esposizione concorsero tutte le energie intellettuali



Michele Lenzi

della città: dal principe Gaetano Filangieri, a Domenico Morelli, a Filippo Palizzi, a Demetrio Salazar, che fu anche il segretario della mostra⁵⁵. Anche in questa occasione fu realizzata una mostra d'Arte Antica negli stessi locali. Il Giurì artistico era distinto in tre sezioni, i cui membri erano stati eletti per votazione: Bertini, Mosè Bianchi, Boschetto, Busi, Francesco Mancini, Morelli, Pagliano, Filippo Palizzi, Petrocchi, Signorini, Ussi, per la pittura; Balzico, Belliazzi, Franceschi, Lista, Monteverde, Rivalta, Rosa, Tabacchi, Vela per la scultura; e per l'architettura, Basile, Castelli, Mengoni, Pericci, e Ruggiero⁵⁶. I premi da distribuire tra le tre classi erano 19 (sette da 4000 lire, due da 3000, cinque da 2000, cinque da 1000), mentre furono messi in palio dal Ministero dell'Agricoltura e del Commercio tre premi da 1000 lire ciascuno, destinati ai manufatti artistici applicabili all'industria (maioliche e porcellane dipinte, oggetti in corallo e avorio, disegni per tessuti e per intagli)⁵⁷. All'interno dell'organizzazione e della conseguente realizzazione *in situ* della mostra un ruolo chiave fu certamente ricoperto da Demetrio Salazar al quale il pittore Costantino Abbatecola dedicò l'intera sua *Guida e critica della Grande Esposizione Nazionale di Belle Arti di Napoli del 1877*⁵⁸.

I prodotti ceramici dello stabilimento Ginori di Doccia eseguiti sotto la supervisione dell'allora direttore artistico, il pittore d'origine calabrese Giuseppe Benassai, gli unici a rappresentare l'Italia all'Esposizione universale di Vienna del 1873⁵⁹, avevano destato l'interesse del pubblico ed esaltato gran parte della critica e degli stessi artisti napoletani. La corsa alla sperimentazione pittorica su maiolica e ceramica fu generale e interessò un po' tutti gli artisti che andavano a inserirsi negli studi che Filippo Palizzi stava conducendo in questa direzione almeno dalla fine degli anni Sessanta. Oltre alle maioliche dipinte e ad altri prodotti d'arte applicata, provenienti proprio dalla fabbrica Ginori – diretta ancora dal Benassai – massiccia si registrò l'esposizione, nella mostra napoletana, delle manifatture ceramiche. Achille Mollica, d'ingegno versatile e di spirito eclettico, eccelso miniatore, che sbalordirà con alcuni suoi pezzi alla Nazionale di Torino del 1884, si preannunciava con un'anfora di terracotta; Michele Giustiniani, invece, con varie ceramiche dipinte e cotte a fuoco. Da Torino Lorenzo Delleani, che anche s'interessò di manufatti ceramici, inviò varie maioliche dipinte sulle quali tentava la pittura di paesaggio di più difficile resa per il probabile rischio di bruciare i toni nella cottura⁶⁰. Anche Lorenzo De Francesco, autore del dipinto *Interno dello studio dello scultore Emanuele Caggiano con la statua della Vittoria** (e con quella intitolata *Pane e lavoro*, ora a Benevento, Museo del Sannio), eseguì due vasi in maiolica raffiguranti *Nettuno* e *l'Oceano* (che arrivarono in mostra come proprietà Scognamiglio).

Gli orientamenti che si determinarono nell'esposizione dei prodotti ceramici furono vari: da una parte preponderante s'affermava quello tutto napoletano d'impronta palizziana, con dipinti appartenenti a quel realismo minore da bambocciate alla Cefaly, realizzati soprattutto sotto forma di piatti e placche, che interessò specialmente Palizzi, Cefaly, Lenzi e Martelli; quello derivante da tematiche dalboniane, alla base

delle anfore e dei vasi in genere più adatti allo sviluppo della fantasia marina ridondante di sirene, canzoni sul mare, tutti richiami di colore partenopeo. A questo filone apparteneva il vaso in terraglia smaltata del Mollica presentato a Torino nel 1884⁶¹. Diffuse furono pure le tendenze antichizzanti, riproduzioni dello stile etrusco e della linea pompeiana ed ercolanese. Da Corneto Tarquinia giunse la collezione di Antonio Scappini interamente in stile etrusco, in terracotta smaltata e graffiata, mentre il bolognese Angelo Minghetti presentava varie maioliche dipinte a imitazione dell'antico e cotte a gran fuoco. Achille Martelli, uno degli ammiratori dei prodotti di Doccia presentati a Vienna nel '73, e Michele Lenzi esposero, oltre ai quadri, varie maioliche dipinte. Il Lenzi – che era stato presente nella mostra di Firenze del 1861 con le due opere *Un garibaldino che ritorna in famiglia* e *Una scuola di bambine* – ne proponeva trentacinque, tra le quali il piatto con *I rudimenti della calza*, tratto dal dipinto omonimo, che si aggiudicò un'eccellente recensione da parte dell'Abbatecola nella sua guida già citata dell'esposizione. La vecchia che insegna a una bimba a fare la calza, tenendole le mani, s'inseriva nel filone di narrativa del quotidiano, del racconto della nonna davanti al focolare, che piaceva molto e che sarà il filo conduttore dell'intera produzione e di Lenzi e di Martelli; non bisogna dimenticare tra l'altro che entrambi erano stati a contatto con Cefaly, quando questi cercava di costituire una scuola in Calabria. L'Abbatecola parla di altre due maioliche additandole come saggi di puro virtuosismo: "In due piatti Michele Lenzi ci ha tentato diverse difficoltà [...]. In un piatto vi ha rappresentato una contadina che si ritira con l'erba in testa, e poggia la mano vicino una porta. Nell'altro ha dipinto una mezza figura di simpatica fanciulla la quale sta in camicia e coperta con un fazzoletto al collo. In tutti e due i dipinti il color di carne è trovato benissimo e se si considera che sotto il fuoco di trent'ore, il rossino che va nella carne è facile a distruggersi e quindi ad impallidirsi, [...] il nostro bravo Lenzi [...] si è allontanato dalla maniera tenuta fino ad oggi per mostrarci che si può avere l'effetto della pittura ad olio fin nelle maioliche, e conservarne la robustezza, il succo, tutto"⁶².

Il difficile era dunque riuscire a ottenere sui *test* ceramici la stessa resa della pittura a olio ed era proprio ciò a cui tendevano le ricerche del Cefaly e di Filippo Palizzi.

Anche Paolo Vetri, allievo preferito di Morelli, di cui tradusse a stampa varie opere – nel Museo Civico di Enna è conservata l'incisione ad acquaforte de *Le tentazioni di Sant'Antonio* – si occupò di saggi ceramici. In questa occasione presentò due dipinti su maiolica. Il Vetri da un iniziale inserimento nel filone realistico morelliano che lo portò alla produzione di dipinti come *Le mummie* (Napoli, Museo di Capodimonte, coll. Banco di Napoli) e come quello esposto in questa mostra, *Quanti dolci pensieri, quanto desio*, si dedicò alle imprese decorative a fresco e di pittura murale più genericamente, giungendo a notevoli risultati, toccando le punte del floreale e del *liberty*. Nell'altro dipinto del Vetri, qui presentato, l'eco dantesca della *Francesca da Rimini* servì solo da rimando a una scenetta di genere in cui compare un'esile figurina di una donna semicoperta da un ombrellino cinese che non piacque molto alla critica.

Francesco Jerace, che con i suoi busti in marmo di *Madama Stront*, della *Duchessa Ravaschieri* e di *Mme Vigée* imponeva quel solido modellato esplicativo di una sintesi di impeto e malinconia, che rimarrà alla base della sua produzione, anche novecentesca, si segnalò nella sezione di scultura nella quale erano emersi soprattutto il D'Orsi con *I parassiti* e l'Amendola con il *Caino e la sua donna*; con questi ultimi due si aprirono quelle discussioni sul verismo estremizzato fin nelle ultime conseguenze che impegnarono la critica immediatamente successiva.

Jerace nella mostra espose anche una testa in bronzo intitolata *Nannina*, una statua in marmo il *Cupid conquered and clipt* e una figurina in marmo, il *Guappetiello* (probabilmente proprio quella attualmente conservata a Napoli presso gli eredi Jerace). Un'altra realizzazione in marmo dallo stesso calco in gesso, era in possesso di Vincenzo Marinelli, come si nota da una foto inedita che ritrae la figlia del pittore nel salone della casa paterna con la statuina di Jerace a lato, ritrovata da poco in casa di uno degli eredi napoletani del pittore. Anche Gemito era presente in mostra con vari ritratti di artisti tra cui quello del Salazar "rassomigliante molto, quantunque non avesse l'espressione della sua consueta giovialità"⁶³. Un altro calabrese, Rocco La Russa, allievo dell'Accademia Albertina di Torino, già segnalatosi per le sue opere di sapore storico e patriottico, presentò nella sezione di scultura eccezionalmente un'opera di genere, il gruppo in marmo intitolato *Costume calabrese*⁶⁴.

La mostra, che oltre quelle di ceramica, di scultura e di arte industriale comprendeva altre sezioni tra le quali quelle di architettura e pittura, vide predominare in quest'ultima l'incontestato successo di due quadri, *Uno spozalizio in Basilicata* detto anche *Costume calabrese*⁶⁵ di Giacomo Di Chirico e *La processione del Corpus Domini** di Francesco Paolo Michetti. I due artisti fecero dividere la critica: da una parte quella seguace della resa bozzettistica ricca di tocchi di colore e di dorato di Michetti, che sottolineava maggiormente la vena folclorica intrapresa dall'artista, strada trionfante a Napoli dopo la venuta del Fortuny del 1874 e già seguita dalla maggior parte dei pittori; dall'altra lo schieramento a favore del linguaggio "iperrealistico" e levigato della pittura del venosino, apprezzato da Morelli e ammiratissimo dall'editore francese, il mecenate Goupil, dallo stile statuariale e dalla resa plastica di certi ritratti, come la *Donna in costume lucano** di collezione privata napoletana. Di Chirico, che aveva scoperto una chiave di lettura di realismo, diversa e di grande modernità, pure sfruttando tematiche folcloristiche e di genere, di significati apparentemente banali, ma molto rappresentativi – come brani di processioni o di vita cittadina piccolo-borghese – riuscì a rendere le figure in tutta la loro verità di luce e di toni, studiandone punti prospettici nuovi, inquadrature dal basso verso l'alto, posando il baricentro del quadro su particolari porzioni del corpo in modo da ottenere leggere deformazioni visive (come si verifica ancora nella donna del dipinto su citato). L'artista adottò questo fare anche in composizioni con più figure, non lasciando nessuna macchia al caso. Così è nella tela *Passa il Santissimo** (qui rinvenuta e identificata), ispirata alla vita cittadina del suo paese dove si dava grande importan-

za alle processioni sacre e ai personaggi eminenti, mentre in alcuni ritratti più tardi, come nella *Giovanetta in costume* comparsa in questo periodo sul mercato antiquariale, si lasciò andare a una leggera approssimazione da bozzetto⁶⁶. Di Chirico fu un attento conoscitore della vita familiare e dei sentimenti più semplici che rese nelle sue opere sì da farne composizioni gentilissime. A volte fin troppo gentili, come rileva Primo Levi che non giudicò positivamente il dipinto *La nutrice*, di resa troppo vezzosa, presentato alla mostra di Milano del 1881⁶⁷.

Tornando al quadro esposto in mostra nel '77, Goupil, che ebbe modo di vedere i dipinti del pittore a Napoli in una visita al suo studio l'anno precedente – quando acquistò quelli finiti immettendoli nelle collezioni parigine e stabilendo così un rapporto fecondo con l'unico vero mercato del momento – ne fece trarre un'incisione, mentre l'artista si aggiudicava il premio d'onore del Giuri, due medaglie d'oro dalla città di Venosa e dalla Provincia di Basilicata e la croce di Cavaliere della Corona d'Italia. Oggi si conosce solo il bozzetto*, una fotografia pubblicata in un testo del 1958 e un disegno di un particolare del quadro, proposto da Della Rocca (1883). Se ne ricava poi un'idea anche dalla puntuale descrizione che ne ha fatto l'Abbatecola nel suo studio sull'esposizione⁶⁸.

Il dipinto di Michetti, *La Processione del Corpus Domini**, esaltò il critico e pittore Francesco Netti, che nelle sue recensioni sull'esposizione, ne capì il giusto valore di dissimulazione del soggetto, che scompare tacitato da una fantasmagoria di colori e di brillantezza, in un'entusiastica ripetizione di nudini infantili, di fiori, di vesti, da intendersi come inno alla vita. Michetti ne modellò la cornice in terracotta volendo prolungare al di fuori della tela i nessi cromatici. Del quadro esiste un bozzetto (Napoli, Museo di S. Martino), un ritaglio della giovane madre che eleva portandolo in braccio il bambino nudo, particolare che nel dipinto finale aveva già entusiasmato il critico, in cui la maniera a tocchi, impreziosita da una materia pittorica ricercata, dichiarava l'evidente esaltazione dei colori.

Il trionfo di due quadri di genere, di una realtà più gentile e delicata, è significativo di quanto le tendenze e i tempi fossero mutati. I poemi storico-romantici, d'origine morelliana, novità in auge dalla fine degli anni Cinquanta, erano tramontati; resistevano soltanto le ultime frange. Della vecchia guardia si presentava l'Altamura che oltre a *Un carnevale a Firenze all'epoca del Savonarola*, esponeva la tela *Monacazione di Maria Spinelli*, di cui illustriamo il bozzetto*. Il tema del Savonarola – attardato dunque per l'epoca, del monaco-eroe di cui durante il carnevale il popolo fiorentino si prende gioco mentre egli passa veloce – rientrava in quel repertorio del quale faceva parte anche la Maria Spinelli, la figura immaginaria della nobile napoletana, innamorata del Pergolesi e costretta a monacarsi per salvarne la vita. Eroina-vittima, preferì il convento all'obbligo impostole dai fratelli di unirsi in matrimonio con un giovane del suo stesso rango e alle conseguenti minacce di morte che costoro avanzarono contro il giovane musicista. Volle, però, che la sua monacazione in Santa Chiara avvenisse alla presenza del Pergolesi e che questi ne dirigesse la messa (1734). Morì poco dopo (1735) e Pergolesi, che per lei suonò lo *Stabat Mater*, si spense l'anno seguente distrutto dal

dolore (in realtà morì di tisi). È una bella e patetica leggenda, che Florimo riportava come fatto accaduto realmente⁶⁹ e che, invece, secondo Croce nacque negli ambienti romantici degli anni Trenta⁷⁰. La letteratura romantica ottocentesca immortalò spesso la storia, i cui cenni si trovano ripetutamente: nel 1853 o '54 Bolognese rappresentò *Giambattista Pergolesi*, dramma di cui si sa poco; Baldecchi ne ricavò una novella; Federico Persico nel 1876 ne compose un carme. Il bozzetto della *Monacazione di Maria Spinelli** – sul cui retro è dipinta una loggia – fu commissionato all'Altamura proprio da un componente della famiglia Spinelli lusingato evidentemente dalla leggenda.

Francesco Autoriello, affascinato anch'egli dalla poetica degli interni, autore del *Consulto in convento**, presentò ancora un quadro storicizzante, *La morte di Coligny nella notte di San Bartolomeo*, tratto dal dramma storico del Gattinelli (edito dal "Bazar Drammatico" a Napoli, per cura di Salvatore De Angelis). L'Autoriello ritrasse il Coligny nel proprio letto, mentre la stanza è invasa dai congiurati assassini. L'autore così unisce due tendenze che si erano evidenziate negli anni Sessanta: il gusto dell'interno affollato, dove ogni personaggio vuole interpretare filologicamente il fatto – di cui si sceglie l'attimo più romantico – e il letto che designa l'ultimo momento di vita, e quello più denso di "pathos" e sofferenza, di un grand'uomo. Già Gustavo Nacciarone aveva presentato al pubblico nel 1888 *La morte di Pergolesi*⁷¹, in cui i richiami romantici noti si confondevano a questo culto patetico e melodrammatico di cogliere l'attimo finale dell'eroe. L'Autoriello alla mostra presentava anche quattordici tavole cromolitografiche finalizzate ad illustrare l'opera di Demetrio Salazar *I monumenti dell'Italia Meridionale dal IV al XIII secolo*, segnalandosi quindi anche come preciso disegnatore dal vero. Accanto a queste sporadiche rappresentazioni storiche si proponevano invece molte scene tratte dalla realtà quotidiana e a volte farsesca che già avevano entusiasmato Vittorio Imbriani a metà degli anni Sessanta e che resisteranno almeno fino agli anni Novanta, con i dovuti mutamenti, quando anche questo filone si esaurirà. Il Lenzi, oltre alle maioliche, presentava due tele ad olio: *La farfalla intorno al lume* – che in occasione della IX Promotrice del 1872, nella quale l'artista presentò per la prima volta la tela, meritò un attento giudizio di Saro Cucinotta⁷² – per la quale l'attenzione fu richiamata sulla naturalezza della scena, e *Ricostruzione di un ospizio di ricovero sugli altipiani del Monte Laceno presso Bagnoli Irpino** che, secondo l'Abbatecola, non risultò della stessa efficacia del precedente. Non poteva non essere così visto che l'Abbatecola si faceva portatore di questo gusto per il realismo quotidiano dagli accenti più intimi, della vita dei contadini, o comunque di ambienti modesti, di carattere gaio, derivante dalla lezione morelliana e palizziana, lontano però dal crudo realismo del futuro Patini.

Quest'ultima opera del Lenzi – la ospitano le sale dell'ex carcere borbonico di Avellino, che sono in attesa di divenire Museo Provinciale – risente del naturalismo di Nicola Palizzi, del suo impianto compositivo, con ampi spazi verdi e colline larghe più che alte, della sua disposizione delle piccole figure digradanti verso il centro prospettico della composizione, ma

comunque curate, sparse qua e là e che riempiono la scena – si veda del Palizzi la tela del 1851 *Il terremoto di Melfi*⁷³.

Sull'opera del Lenzi Vittorio Imbriani, dimostrando un orientamento opposto all'Abbatecola, scriveva: "*Ricostruzione di un Ospizio di ricovero sugli altipiani del Monte Laceno presso Bagnoli Irpino*; ed il cui prezzo è destinato dal Lenzi appunto all'opera pia del ricovero (m'ero dimenticato di dirvi che d'estate il Lenzi ed il Martelli rusticano in Bagnoli dove sono, l'uno consigliere comunale e l'altro usciere). Bel paesaggio e bellissimi gruppi di pacchiane che portano materiali, di consiglieri provinciali e comunali ristretti a parlamento con l'ingegnere! Il pittore vi ha raffigurato se stesso in un cantuccio, che dipinge, col Martelli a fianco, e col suo cane, tenuto a guinzaglio dal figliuolo del bibliofilo ed agromono Scipione Capone"⁷⁴. Imbriani insisteva sul realismo espresso da Lenzi e spiegava che proprio in questo consisteva il vero valore del quadro, valore che sfuggiva alla restante critica che accusava di faciloneria. Lenzi che, insieme con Martelli, era attivo nella direzione politica del bagnolese irpino, aveva realizzato parecchi disegni e varie incisioni ad acquaforte del ricovero del Monte Laceno e del sito (ubicati in diverse collezioni private), mantenendo sempre lo stesso punto di vista realizzato nel dipinto. Anche Achille Martelli – che aveva esposto alla Nazionale fiorentina del '61 le opere *L'alloggio di un garibaldino* e *Scena domestica* – amico personale di Lenzi con il quale condivideva l'abilità tecnica nella esecuzione dei manufatti ceramici, partecipò alla mostra con varie maioliche dipinte "molto graziose e benissimo eseguite"⁷⁵. Come Lenzi anche Martelli espose qualche dipinto: un *Gruppo di ritratti* e *L'oroscopo amoroso**. E anche quest'ultima opera fu il pretesto per condurre l'Imbriani a sottolineare ancora una volta l'importanza della resa totalmente realistica volta come un costante invito agli artisti a non allontanarsene: "Due pacchiane bagnolesi interrogano un fiore, sedute sulla soglia della porta che da una stanza terrena conduce nel giardino. La luce viene dal fondo del quadro dal giardino. E ogni particolare, ogni accessorio è vero; ed in specie le due contadinette [...] contadine nostre, contadine viventi e parlanti; non signorine vestite da contadine; non figurine di maniera, che non hanno mai vissuto e che non potrebbero vivere. E questa verità piena non è verità volgare"⁷⁶.

Nel filone di un realismo più minuto, figurarono le due tele, *Piazza del Pendino* e *Blitz imprudente*, di Giuseppe Cosenza che piacquero molto per la scrupolosa esecuzione, tra le quali, soprattutto della seconda, si dà un'entusiastica descrizione nel testo di De Pasquale-Pennisi edito nel 1877⁷⁷. La moglie del segretario-organizzatore della mostra, Dora Salazar, espose nove ritratti a pastello. Il pastello, considerato arte femminile, come l'acquerello, le incisioni, le litografie, i disegni, le tempere, fu relegato in una sezione minore – e in un locale meno frequentato – che già qualche occhio acuto aveva considerata negletta dal pubblico e dalla critica e assaporata solo da pochi intenditori. Dora Salazar fu vera pastellista e seppe abilmente restituire sulla carta le melodiche sfumature dell'incarnato, come dimostra il *Ritratto del marito Demetrio Salazar**, che certamente sarà comparso in una esposizione della Società Promotrice napoletana. Anche Demetrio Salazar

oltre all'olio su tela, utilizzò la tecnica a pastello colorato riuscendo a ottenere i medesimi risultati: lo dimostrano i due ritratti a pastello (Reggio Calabria, Museo Archeologico) che i coniugi si scambiarono vicendevolmente⁷⁸. Tra i nove pastelli della Salazar la critica si era soffermata in primo luogo su quello di un giovanetto vestito da marinaretto⁷⁹; negli altri, sei di signore, uno di ragazzo e uno di bambina, la Salazar mostrò, evidente, la padronanza di un linguaggio molto più moderno di altri artisti a lei contemporanei, di cifre linguistiche nuove basate su effetti di trasparenze e velature, derivate dai contatti che ebbe con l'arte francese, durante il suo soggiorno parigino⁸⁰. L'artista, depositaria della tradizione tardo-settecentesca del pastello, fu in qualche modo un'inconsapevole precorritrice, se non altro per un fatto cronologico, dei grandi pastellisti, quali furono De Nittis, Michetti e lo stesso Degas, della maniera di intendere e maneggiare il pastello come l'olio, inteso come un genere autonomo finalizzato a ottenere gli stessi effetti del quadro finito e non più impiegato soltanto per le prove abbozzate, cosa che si nota in particolar modo nei ritratti. Ma sebbene la Salazar avesse fatto propria questa nuova tecnica, non riuscì ad andare oltre quel primo gradino e ad arrivare alla meta di una ricerca più approfondita, che fu invece raggiunta dai vari Michetti, De Nittis, Degas già citati, e dagli Esposito e i Talarico.

Quasi a contrasto con gl'incarnati incolore delle opere della Salazar, si poneva il nudo femminile della tela di Achille Talarico, intitolata *Spirito e materia*, che fece discutere la critica e che andava a inserirsi in una serie di nudi muliebri presenti in mostra. Se l'esposizione di Napoli trionfò in qualche modo, trionfo vi fu anche per l'estetica, la ricerca del bello, che esplose soprattutto nei soggetti neopompeiani; fu questa idea a dominare in gran parte la scena, una scena che vide deludente specialmente il repertorio del realismo.

"Il nudo tanto è meno impudico quanto è bello" cioè "il nudo è indecente solamente quando è brutto"⁸¹. L'arte imprime nelle forme plasmate qualcosa di puro, di etereo e spirituale "perché l'idea del bello si confonde sempre nella mente coll'idea del buono [...], perché la visione del concetto artistico agisce prima sull'intelligenza e più fortemente, di quello che la visione della nudità agisce sui sensi; perché la figura ignuda, espressa colle forme dell'arte, abbandona e perde tutto quello che ha di terreno, di basso, d'ignobile e s'innalza alla dignità di segno rappresentativo dell'idea"⁸². Quasi come se il nudo dipinto fosse elemento catartico della realtà per quanto bella, comunque più meschina. Esattamente l'opposto di quanto sarebbe avvenuto di lì a pochi anni con la rivoluzione sociale. La donna di *Spirito e materia* è la stessa donna della *Schiava*, la statua presentata in mostra da Giacomo Ginotti col titolo *L'emancipazione della schiavitù*⁸³, bella, dal corpo vigoroso, voluttuoso e seducente, la cui sensualità fa parte di un ideale edonistico che la tematica del soggetto di Ginotti – una schiava che tenta di liberarsi dalle catene della servitù – cerca di offuscare imprimendole un significato più profondo, che sfiora il sociale. Era il tempo in cui si leggevano opere come *La capanna dello zio Tom*, di Harriet Beecher Stowe, in cui la figura di Elisa, donna gentile e dalla vita straziata dal dolore,

suscitava sentimenti d'indignazione per coloro che ne erano stati la causa.

Il titolo dell'opera del Talarico non evidenziava nessun nobile significante; ne sottolineava, invece, proprio l'impatto più realistico. Dunque, stando alle idee su esposte sull'azione di sublimazione dell'arte concordate anche dal critico umorista Yorick, esteta ed edonista, la *Schiava* di Ginotti rappresenterebbe l'idea del corpo femminile depurato da ogni implicazione sessuale, mentre la donna del Talarico riconduce a un'idea di seduzione e di sensualità. Ma il corpo perfetto della donna di marmo (di Ginotti) non è assolutamente una simbolica stilizzazione delle forme muliebri, le cui reminiscenze terrene sono bensì accantonate dal titolo e dagli elementi iconografici che conducono a esso, le catene, il crocefisso. A proposito della donna del Talarico, Yorick spese parole pungenti e sarcastiche non per la fattura del quadro, ma proprio per l'idea rappresentativa⁸⁴. Secondo Yorick l'azione di catarsi dell'arte non aveva fatto il suo effetto sulla donna sensuale di Talarico mentre era riuscita appieno in quella di Ginotti.

L'ideale del corpo femminile, nel 1877, era dunque quello dei pittori manieristici e poi barocchi: un corpo alla Tiziano, alla Rubens, lontano dalle forme adolescenziali di memoria accademica delle donne presentate all'Esposizione di Firenze di quindici anni prima. Un'altra statua in marmo, in posizione simile a quella della *Schiava* di Ginotti, e lontanissima dalla donna di *Spirito e materia* del Talarico, la *Martire cristiana* di Argenti⁸⁵, autorizza davvero a parlare di un aspetto simbolico del corpo femminile, giustificato soprattutto dall'impianto neoclassico e poi accademico che riconduce alla *Fiducia in Dio* di Bartolini e, di conseguenza, alla *Maddalena penitente* di Canova, sottolineato dal titolo e dal significato, rafforzato anche dagli elementi iconografici del crocefisso al collo e delle mani legate.

Delle quattro opere presentate da Rubens Santoro – *La grotta degli zingari*, *Marina di Maiuri sulla Costa di Amalfi* acquistata da Goupil, *Una lezione di musica* e *Un disegno a penna* – le prime due furono lodate dall'Abbatecola, la seconda dal De Pasquale-Pennisi; ma il riconoscimento maggiore fu quello del Netti, soprattutto su *La grotta degli zingari* (rappresentata dal Santoro anche nell'Esposizione Universale di Parigi dell'anno successivo)⁸⁶. Da una sintesi attenta delle opere del Santoro si ricava che l'artista preparava degli studi finiti come quadri (e non dei bozzetti) che utilizzava poi per varie composizioni maggiori; cioè porzioni di vedute e di paesaggi e pescatori che tirano o lavorano le reti, soprattutto in acquerello o in piccolissime tele o tavolette ad olio, venivano impiegati in diverse opere, non privi di varianti. Ciò avveniva specialmente per le vedute di Venezia, in cui il Santoro utilizzava un unico spunto per diversi dipinti. È quindi probabile che l'acquerello su cartoncino in collezione privata di Napoli (ancora non visto), che raffigura un gruppo di pescatori che rammendano le reti, abbia funzionato da supporto alla *Marina di Maiuri* – visto che l'acquerello, per motivazioni stilistiche, è da collocare cronologicamente intorno a quella data. Santoro nelle opere della fine degli anni Settanta coniugava il "manierismo" cromatico dell'amico Fortuny con le norme luministiche formalizzate dalla Scuola di Resina.

Il tema dantesco, ricavato in primo luogo dalle interpretazioni romantiche circolanti in quell'epoca piuttosto che dalla *Commedia*, con protagonisti Dante e le figure principali delle cantiche, non era ben collocabile all'interno di un definito repertorio tematico. Iniziò a diffondersi verso la fine degli anni Trenta dell'Ottocento, in concomitanza con la pittura *troubadour*, e, tramite la ricerca preraffaellita degli anni Sessanta, raggiunse il suo apogeo verso gli anni Ottanta, all'interno di un più sentito dannunzianesimo. Fu trattato anche a metà tra la pittura di storia, d'ambientazione tre-quattrocentesca, e l'immaginario risorgimentale a cui Morelli mostrava di essere particolarmente sensibile. Accanto a scene mutate dalla *Divina Commedia* vengono accostate scene d'invenzione, tramite le quali si voleva diffondere un messaggio estetico, politico o storico il più delle volte retorico. È il caso del quadro di Angelo Mazzia, un artista non certo molto conosciuto, cui l'Abbatecola dedicò più di due pagine del suo testo⁸⁷. Mazzia fu un romantico e da romantico trattò i diversi temi pittorici⁸⁸. E così nel genere storico propose un nobilissimo *Omero al sepolcro di Ettore*, in quello sacro il bozzetto del *San Sebastiano dopo il primo martirio*, per i quali già Frangipane nel 1912 esprimeva un appassionato giudizio: "[...] mostrano un disegno elegantissimo, una tendenza innata al colore pastoso e vero, una schietta ispirazione storica, religiosa, umana, insomma una maniera precorritrice, che appare prodigiosa nei bozzetti"⁸⁹. Ancora nei quadri sacri la sua maniera romantica gli suggeriva scene di più forte introspezione psicologica, come in *Santa Caterina sorpresa dal padre mentre dispensa ai poveri gl'idoli d'oro infranti*, che insieme con *L'Assunta*, gli fecero meritare una medaglia alla mostra napoletana del 1850. Il passo dai quadri d'ispirazione e resa romantiche, come *La Vergine delle catacombe* e *Carlo V e Clemente VII a Bologna*, alla tematica dantesca fu breve. Infatti, oltre al *Dante* qui presentato, Mazzia aveva alle spalle una più ampia produzione di opere legate al poema dantesco, tra cui *La bolgia degli ipocriti*, che nel 1866 fu acquistato dal prefetto Brofferio. Quasi un illustratore alla maniera di Gustav Doré, con il dipinto *Dante dalla luce guarda Roma nelle tenebre*, già nel 1872, quando fu presentato alla mostra di Milano, suscitò l'ammirazione della critica, se F. Dall'Ongaro e E. Rocco ne rilevarono un significato simbolico altissimo⁹⁰.

Luigi Settembrini in una lettera aperta scriveva a P.E. Tullelli su questo dipinto di Angelo Mazzia: "Il quadro m'ha fatto pensare. Lucidissima è la figura di Dante illuminata dal Sole, e la veste bianca, e quasi trasparente, mi dice che egli discende da regione celeste. Nel fondo del quadro, sotto un nero nuvolato, è il Colosseo con sopra corvi svolazzanti, e più nell'ombra è il Vaticano. Il contrasto fra la luce e le tenebre è forte ed è bello. Sul monte dove Dante poggia i piedi, si vedono alcuni cardì, dei quali una punta è illuminata dal sole, quasi a dimostrare che come si tocca la terra si trovano dolori sui quali l'arte consolatrice sparge anche la luce della bellezza. Il concetto del quadro è vero pei tempi di Dante, è vero pei tempi nostri, e a me pare un nobile concetto"⁹¹. A questo giudizio del Settembrini, Frangipane dette le sue oculute valutazioni spiegando che per lo storico letterato Dante, il gran laico, avrebbe rappresentato l'età moderna in contrasto con il Medioevo e il

suo sguardo, che non mostra un accentuato sdegno sulla Roma perversa e corrotta, ricalca con fedeltà la coscienza contemporanea che non consisteva né di vero sdegno né di vero amore "e manca di quella piena luce che mostra le cose nella loro forma intera e completa"⁹².

Mazzia, professore di disegno all'Istituto di Belle Arti di Napoli, aveva scritto un volumetto, a uso soprattutto degli scolari, su un modo di dipingere il bello senza allontanarsi dal vero. Il suo Dante trasfigurato sembra essere attinto ai versi del Giusti che furono pubblicati a Firenze in occasione del ritrovamento del profilo dantesco negli affreschi di Giotto e attirarono anche l'attenzione del Dall'Ongaro che nel 1873 lasciava un'importante testimonianza⁹³.

Accanto al *Dante* del Mazzia figurarono la tela di Raffaele Giannetti (di Porto Maurizio), *La morte di Beatrice Portinari a Firenze*, e opere ispirate a stralci di altri classici come quelle tratte dal *Macbeth* e dall'*Amleto* shakespeariani, da *Gli amori degli angeli* di T. Moore e dal *Paradiso perduto* di Milton: Mosè Bianchi espose *Milton stretto dal bisogno vende il suo manoscritto Il Paradiso perduto per cinque lire sterline*, come nelle precedenti mostre della Società Promotrice napoletana gli artisti partenopei raccontavano l'aneddotica d'autore.

Torino 1880 e Milano 1881: nascita e sviluppi di un'arte sociale

Nel Congresso Artistico del 1877 si discusse sulla proposta di dare forma istituzionale all'Esposizione nazionale, da accentrare stabilmente a Roma, sulla falsariga dei *Salons* francesi e di quanto avveniva a Parigi. La creazione di un ente istituzionale stabile sostitutivo delle mostre itineranti era caldeggiata soprattutto da napoletani e romani, e contrastata dai fiorentini avversi anche al prototipo parigino. La proposta fu approvata a Napoli con 137 voti sui 17 dell'opposizione⁹⁴. Intanto il Congresso aveva già deliberato che nel 1879 la IV Mostra nazionale si sarebbe aperta a Roma. Ma, poiché per quella data il palazzo romano per l'esposizione non sarebbe stato completato, fu presentata la proposta, avallata in particolar modo dal conte di Sambuy, quale rappresentante del Municipio torinese, di organizzare la mostra, in via eccezionale, a Torino, città patriottica in cui si era compiuta l'unità d'Italia. Subito scattarono le opposizioni e si parlò di manovra politica. Ciò, tuttavia, fu da molti salutato con entusiasmo, in virtù della memoria, ancora recente degli avvenimenti degli anni Sessanta e soprattutto per il fatto che l'Italia era piombata nel lutto per la scomparsa del re-liberatore Vittorio Emanuele II, che era stato appunto uno dei protagonisti dell'Unificazione.

Gli esponenti napoletani continuavano a sensibilizzare il Congresso sulla posizione più neutrale dell'Urbe, come sede di un'esposizione stabile, e quindi più favorevole a un sincero sviluppo artistico⁹⁵. Intanto il Municipio torinese iniziò a invitare le accademie italiane di Belle Arti a rivolgersi agli artisti che intendevano esporre e contemporaneamente nominò un Comitato di 22 membri provenienti dalle varie parti della penisola a dare inizio ad un programma di regolamento⁹⁶. Poco più tardi istituiva una Commissione Generale composta da 88 esponenti e accresciuta poi da altri 7. Il presidente di

questa commissione era il sindaco della città di Torino, l'avvocato Ferraris; tra i 94 componenti vi furono Filippo Basile, Camillo Boito, Giovanni Duprè, Gerolamo Induno, Giulio Minervini, Domenico Morelli, Demetrio Salazar, Tommaso Solari, il principe di Torlonia, Vincenzo Vela. Fu poi creata una sotto-commissione di cinque delegati⁹⁷ al fine di redigere il regolamento definitivo, cosa che fu ultimata il 27 marzo 1879.

Il 25 aprile 1880 s'inaugurò la IV Mostra nazionale di Belle Arti nel palazzo appositamente costruito a opera del Municipio torinese e contemporaneamente furono aperti i lavori del IV Congresso Artistico. L'esposizione comprendeva le seguenti sezioni: a) pittura ad olio, acquerello, tempera e, come si legge nel catalogo, "in qualunque altro genere"⁹⁸; b) ceramica artistica a grande e piccolo fuoco su maiolica, porcellana, smalto, vetro etc.; c) scultura in marmo e pietre dure, gesso, terracotta, legno, metalli; d) saggi architettonici e di decorazione architettonica, disegni, modelli, restauri; e) incisione, mosaici, tarsia lignea; f) disegni, applicazioni della cromolitografia alle stoffe etc.⁹⁹. La mostra di Torino fu una delle più riuscite e delle più ridondanti di copiosa produzione dei diversi generi artistici. Filippi, in una sua lettera sull'esposizione indirizzata a «Il Pungolo», scrisse: "Tutti dicono, e lo ripeto anch'io, che se a Parigi [alla Mostra Universale del 1878] avessimo mandato la metà di quello che c'è qui, avrem-

mo fatta una tutt'altra figura di quella abbastanza misera che, pur troppo, abbiamo fatta"¹⁰⁰.

Tra le varie regioni e scuole fu riconosciuta la superiorità di quella napoletana da gran parte della critica, mentre all'opposizione vi erano coloro che tentavano in ogni modo di minimizzare questo successo, cosa che si ripeteva abitualmente in ciascuna esposizione dove l'arte dei napoletani si imponeva. Anzi L. Chirtani, in un suo articolo sulla mostra, li esaltò definendoli "gli artisti più moderni del nostro tempo, [...] forse i soli, meno qualche eccezione, interamente originali" e riconoscendo alla loro produzione un carattere unico, l'adesione al vero traendo da questo una "squisita poesia"¹⁰¹.

Il risultato finale dell'esposizione pittorica italiana dovette invece risuonare abbastanza eclettico, sfuggente a qualsiasi schematizzazione. Non si poteva parlare di una scuola pittorica italiana a carattere univoco, mentre divise e di diversi orientamenti erano le regioni: a Napoli pittura ai limiti estremi dell'arditezza; a Venezia tradizionale colorismo comune denominatore a tutte le categorie di prodotti artistici; a Firenze predominava la macchia; a Torino un'accezione particolare di pittura di paesaggio.

Fu la sezione di scultura ad avere la meglio nonostante molti cronisti rilevassero il contrario.

Un successo indiscusso fu ottenuto dai fratelli Francesco e Vincenzo Jerace: Francesco si assicurò il premio per i gruppi di gesso e Vincenzo riuscì a vendere ben nove repliche di uno dei due bronzi che presentava¹⁰².

Questa ripartizione accademica dei premi, che in modo ingiustificato evidenziava un genere artistico e ne soffocava un altro, portò gli artisti a ribellarsi e a ottenere almeno la disgiunzione tra il premio e la privatizzazione da parte del governo dell'opera premiata, in modo da realizzare un ulteriore guadagno, benché marginale.

Francesco Jerace conseguì il premio di 10.000 lire destinato ai gruppi in gesso per il suo *Soggetto romano*, che dovette dividere con Ettore Ferrari di Roma, che presentò il gruppo *Cum Spartaco pugnabit*, con Eugenio Maccagnani, sempre di Roma, che espose il *Combattimento del Reziario col Mirmillone*, e con Ettore Ximenes, palermitano, e il suo *Ciceruacchio*.

Le norme del regolamento, così come erano state stipulate da uno dei sotto-comitati, escludevano dai premi le sculture in bronzo o in terracotta, a danno quindi di quei tanti scultori che vantavano un'attività proprio in questo genere (come Gemitto per esempio); il mercato poi si avvaleva appunto di questi ultimi due tipi di scultura richiesti soprattutto dai collezionisti privati. Se poi pensiamo che tra gli scultori partecipanti vi era lo stesso Gemitto, che presentava due opere bronzee, il ritratto di *Il pittore Meissonnier* e quello di *SAR il Duca d'Aosta*, e che quindi già in partenza non sarebbe stato tra i potenziali vincitori dei premi, si comprende come queste regole fossero restrittive e parziali.

I protagonisti della sezione di scultura furono Achille D'Orsi, che aveva già spopolato a Napoli nel '77, e Francesco Jerace. Ma D'Orsi questa volta non riscuoteva un successo unanime, come era avvenuto per il suo gruppo di *I parassiti*. Egli espose il *Proximus tuus*, gruppo in gesso colorato¹⁰³, e la statua in bronzo *A Posillipo*¹⁰⁴. Il primo, a parte lo scandalo, suscitò critiche da ogni parte ma anche molte approvazioni. Fu



Domenico Morelli

accostato al gruppo del Ferrari *Cum Spartaco pugnavit*: assimilati in un unico significato esemplificativo dell'angoscia che pesava da sempre sulle classi di lavoratori e, in particolar modo, dei lavoratori della campagna, dell'angoscia derivata dal susseguirsi di molteplici condizioni di pace, di guerra, di rivoluzioni politiche gravi e di palazzo. Messi a confronto il *Proximus tuus* risultò più amaro e drammatico e perciò più spontaneo, più "vero" del gruppo del Ferrari che, secondo la critica, peccava un po', ma soltanto un po', di teatralità.

Di recente sono state date ulteriori informazioni sull'opera del D'Orsi tratte dai giornali dell'epoca dalle quali si apprende che l'artista fu accusato di aver ritratto nel *Proximus tuus* un contadino ammalato di pellagra¹⁰⁵. Ciò non poteva assolutamente essere possibile in quanto il contadino del D'Orsi era un uomo del mezzogiorno d'Italia e quindi affrancato da tale malattia tipica dei contadini del settentrione che usavano cibarsi esclusivamente di polenta e di derivati dal granturco, dal granone e dal mais.

Certo è che il sentimento del sociale del *Proximus tuus* si fece sentire, e risuonò di altissima eco, dal momento che spianò la strada a un'arte indirizzata verso queste forme.

Il clamore suscitato dal *Proximus tuus* del D'Orsi, che certo dovette pentirsi di aver presentato un'opera che avrebbe potuto essere potenziale causa di una rivolta sociale, giacché non lavorò più a opere di tal genere, fu attutito dall'altra sua statua, il bronzo *A Posillipo*, che rientrava in un repertorio di aneddoti di genere, sull'impronta lasciata dai pescatorelli e dagli scugnizzi stilati da Gemitto.

La ricerca del D'Orsi che portò al *Proximus tuus*, si era già imposta nella Nazionale napoletana di tre anni prima, stabilendo ne *I parassiti* il precedente immediato delle innumerevoli opere a soggetto romano comparse a Torino in questa mostra del 1880. Anzi, non dimentichiamo che a Napoli aveva ancora seguito una corrente artistica ispirata a temi neopompeiani, attenta però più ai valori estetici che a significati sociali, storici e politici.

Accanto ad Achille D'Orsi si ebbe il successo incontrastato di Francesco Jerace che espose ben sette opere: la *Victa* in marmo, la *Mariella* (testa in bronzo), *Ines* (statuetta in marmo), *Marion* (statua in marmo), il già citato *Soggetto romano*, un *Ritratto* (altorilievo in gesso) e l'opera di genere *Sasà mio* (modello in gesso). La critica si dimostrò di opinioni diverse anche per le sculture di Francesco Jerace: la statua *Sasà mio*, raffigurante una "aristocratica" bambina ben vestita, con fiocchi e merletti, che ha in braccio il piccolo miccio Sasà e lo accarezza e pone le gambine, come fanno i bambini, un po' storte e piegate all'indietro, tra timidezza e candore, piacque molto proprio perché espressione di quel genere morbido di serenità, bellezza, nobiltà infantili commisti di senso della famiglia e del quotidiano. Per gli stessi motivi piacque il *Cuore di re* di Ettore Ximenes che ritraeva lo scomparso e compianto re Vittorio Emanuele II – e questo già bastava a sollecitare gli animi – nelle vesti di nonno affettuoso come ce ne sono tanti nelle buone famiglie¹⁰⁶. Ma proprio a causa di ciò il *Sasà mio* non incontrava i consensi di un'altra parte della critica, quella che aveva applaudito il *Proximus tuus* e lo *Spartaco* del Ferrari. Era l'epoca del trionfo del colore e poiché la scultura

ne era priva si tentò di creare una "scultura pittorica", in cui il colore era espresso da un'abbondanza di gingilli, trine, fiori e frivolezze di ogni sorta, meglio applicabile a ritratti adolescenziali e a figure infantili aggraziate. Il Filippi, tra coloro che si opposero a questo genere, e che non fu nemmeno tra quelli che applaudirono il *Proximus tuus* dorsiano, non privo di un certo sarcasmo, annotò che tra le seicento sculture in mostra, almeno duecento rappresentavano figurine più giovani dei dieci anni¹⁰⁷. F. Fontana invece fu un esaltatore dell'opera del D'Orsi, pur mantenendo una generale ammirazione per le sculture di Francesco Jerace¹⁰⁸.

La *Mariella* e il *Ritratto* risultarono di resa robusta e solida benché realizzati da diverso modellato. La concentrazione espressa dalla *Mariella* non fu riscontrata nel *Ritratto* che brillava per una forte e vibrante espansività.

Nella *Marion* Francesco fu definito dal Fontana "uno dei più fini accarezzatori di marmo". "Le linee della *Marion* sono definite e pure; tutta una delicatezza di tratti concorre ad esprimervi la delicata gracilità delle membra non ancora completamente sviluppate della celebre fanciulla cantata da Musset; nulla di violento, nessuna di quelle grandi vibrazioni di tocco in cui vedemmo, sebbene in diversa guisa, eccellere il robusto autore della *Mariella* e del *Ritratto*". Invece qualche altro critico contestò quest'opera jeraciana osservando che il passaggio dall'adolescenza alla donna nella figura della giovane *Marion* era alquanto antiestetico con tutte quelle angolosità e goffaggini proprie delle forme del corpo femminile di quell'età. A ciò Fontana opponeva che "In tale crisi l'artista si trova a combattere cento difficoltà di più senza ottenere un beneficio, perché, ancorché riesca a scolpire potentemente in marmo il suo concetto, benché riesca a fissare efficacemente dinanzi agli sguardi quel momento di sviluppo nella bellezza femminile, a opera compiuta, si trova d'aver faticato doppiamente per riuscire alla rappresentazione d'un ammasso di forme ingrate, direi quasi stonate"¹⁰⁹.

Invece Jerace seppe approfondire nella *Marion* quel sentimento delicatissimo di grazia e poesia superando le ingrate forme adolescenziali del corpo femminile, come aveva fatto lo stesso de Musset.

Col *Soggetto romano*, detto anche *Trionfo di Germanico*¹¹⁰, Francesco Jerace volle esprimere un'idea, un'idea di supremazia della nazione italica su quella tedesca, in risposta al monumento che i tedeschi avevano innalzato ad Arminio vincitore di Varo in età augustea al fine di ricordare che un tempo la Germania era stata una provincia dell'Impero romano, della quale Tacito narra sì la dignità e denuncia la pericolosità, ma anche il completo controllo da parte dell'esercito latino. Il Fontana, che tra l'altro inneggiò al gruppo di Jerace come eccellente esecuzione di un sentimento, sebbene fosse d'odio, riconobbe nella testa rotolante la fisionomia del cancelliere di Bismarck¹¹¹.

Anche de Musset aveva cantato l'epopea dell'Impero romano (*Nous l'avons eu votre Rhin, allemand! Il a tenu dans notre verre*) e Francesco Jerace aveva dimostrato di conoscere l'opera come dimostra la scelta tematica della *Marion*. È quindi possibile che il principio ispiratore del suo gruppo fosse appunto la lettura dell'opera dell'autore francese. Inoltre Jera-

ce possedeva una stampa antica riproducente il soggetto romano e non è escluso che qualche spunto gli sia venuto anche da questa. Accanto all'opera di Jerace si annoverarono altri gruppi risalenti alla romanità: Ettore Ferrari aveva proposto il *Cum Spartaco pugnavit*, che rimandava allo *Spartaco* di Vincenzo Vela del 1847; E. Maccagnani presentava il *Combattimento del Reziario col Mirmillone*; E. Franceschi, di Napoli, espose l'*Eulalia cristiana*, un altro corpo crocefisso. Tutte queste opere, oltre a essere esemplificazioni di soggetti romani, comprendevano iscrizioni latine – il gruppo del *Reziario* reca la scritta "Non mi rivolgo a te, ma verso il pesce, Gallo perché mi sfuggi?" (*Non te peto/piscem peto/Quid me fugis Galle?*) – a testimonianza di una volontà di recupero archeologico, che aveva i suoi precedenti nelle due opere dell'artista francese, conosciutissimo a Napoli dove esponeva alle Promotrici, Jean Leon Gérôme, il gruppo del *Gladiatore* che l'artista presentò nell'Esposizione Universale di Parigi del 1878 e il dipinto *Pollice verso*, precedente di quattro anni, conosciuti anche tramite le incisioni e le fototipie edite e diffuse dal suocero Goupil.

Nella stessa mostra di Torino anche Francesco Netti presentò un'opera a soggetto romano, la *Lotta di gladiatori durante una scena a Pompei* (acquistato dalla regina Margherita per 10.000 lire; ora a Napoli, nel Museo di Capodimonte) e pare che l'elmo del gladiatore del Netti, come quello del *Mirmillone*, si rifaccia a calchi rinvenuti negli scavi di Pompei ed Ercolano, e conservati nel napoletano Museo Archeologico Nazionale¹¹².

Jerace frequentò assiduamente il Museo Archeologico mettendo insieme un patrimonio di spunti e assimilando in tal modo la cultura classica da farlo divenire poi una sorta di padre di un particolare "classicismo moderno". La memoria dell'antico fu espressa da Francesco Jerace soprattutto nei busti muliebri dalle spalle spezzate, sfrangiati fino al seno, che confermavano il gusto per la ricostruzione archeologica. Così si presentava l'*opus magnum* di Francesco Jerace, la *Victa*¹¹³.

"Vinta ma non domata", la Polonia, terra spaccata in due e bramata da tre paesi diversi, l'Austria, la Russia e la Prussia. Demetrio Salazar commentò entusiasta: "Nell'espressione del volto c'è pensiero profondo e sdegnoso, c'è dolore e disprezzo, c'è eroismo e dignità. E questa parte psichica dell'opera non è menomata, ma per forza di contrasto, per sentimento di simpatia che si rende padrone dell'osservatore, si fonda in un tutto solo con la parte realisticamente umana, femminilmente voluttuosa del collo, del seno, delle braccia. È una delle Regine denudata dal carnefice, è una nobile Polonia vinta, ma non doma dal Cosacco. Chi guarda ammira la nudità bellissima, ma sente la impressione di quel dolore e si china riverente innanzi alla imponente alterezza di quello sguardo"¹¹⁴.

L'idea del significato venne probabilmente a Jerace da alcuni polacchi che l'artista conosceva e stimava, oppure, come fa credere il testo del Fontana, fu posteriore alla mostra torinese¹¹⁵. La donna che raffigura la *Victa*, dalla "arcana voluttà"¹¹⁶, gode di una bellezza e di una fierezza d'animo e di un altissimo senso della dignità, espressi dalla contrazione del volto, che la rendono conclusa in sé e bastevole a se stessa. La bellezza delle linee sprigiona un sentimento profondo e quasi

violento, ma trattenuto o meglio intrappolato nell'impotenza. Francesco Jerace produsse una molteplicità di busti femminili dai volti intensi, delineati da fiera bellezza, e dalle spalle tranciate da reperto classico. Si può certo dire che ciò fu la sua firma, la sua impronta, l'impronta di un'arte densa di un profondo recupero di quei nobili sentimenti che sarebbero valse eterni all'umanità, attraverso la sua raffinata cultura e un attento sguardo al passato, da cui deriva quell'idea di bellezza senza tempo delle sue donne. Se si pensa alla *Nosside* (busto in marmo esposto alla mostra di Reggio nel 1922; Reggio Calabria, Amministrazione Provinciale), che ha nella contrazione muscolare dei lineamenti facciali una memoria della *Vieta*, o al busto di donna appartenuto ad Alfonso Frangipane (e conservato attualmente dalla figlia nella sua casa di Reggio Calabria). Il modello sublime di bellezza muliebre di Francesco Jerace viene dal fratello Vincenzo attenuato da una percepibile esistenza d'un referente reale.

Con la *Vieta* Jerace, che allora era appena venticinquenne, ottenne un premio di 3000 lire e in più si assicurò la commissione di cinque repliche¹¹⁷.

Oltre alla *Testa di somaro*, Vincenzo Jerace fu presente nell'esposizione – che rappresentò anche il suo esordio in campo artistico – con un altro bronzo, il *Somarello*¹¹⁸. Giovannissimo, Vincenzo era già un esperto animalista: non c'è quindi da meravigliarsi se il Fontana assimilò il suo *Somarello*, che gioca con un coniglietto, ad un'opera di Filippo Palizzi, il più grande esperto in materia, per la resa efficace dell'animale e per il sentimento di comprensione della natura¹¹⁹.

Tra i pittori non fu premiato nessuno degli artisti toscani che, capeggiati da Cecioni, sostenendo una politica che rifiutava come modello i *Salons* parigini, videro nell'esposizione di Torino l'unica alternativa all'accentramento della mostra in Roma. Inoltre la critica ufficiale, che si era già mostrata distratta non registrando né le polemiche né le approvazioni suscitate dal *Proximus tuus* dorsiano, non si soffermò sul gesso del Cecioni, *La madre*, che non piacque per l'aspetto pesantemente contadinesco, e sulla tela del Fontanesi, *Le nubi*, di difficile interpretazione, che fu male accolta.

E quando al Morelli, che finalmente dopo il silenzio della mostra napoletana del 1877 espose quattro opere¹²⁰, delle quali egli stesso aveva sottolineato lo scarso valore di ricerca¹²¹, fu conferito, con le dovute modifiche, il diploma d'onore destinato alle opere migliori degli artisti defunti¹²² – e inoltre integrato con la somma di lire 10.000 del premio destinato all'architettura che non era stato assegnato – si scatenò la critica e proprio il Cecioni usò parole durissime¹²³. Era chiaro che la Giuria aveva mostrato la propria parzialità nei confronti di un grande pittore, come d'altronde aveva fatto anche riguardo a De Nittis reduce dalla vittoria alla Mostra Universale di Parigi del 1878, sebbene la sua maniera alla francese, lontana da quella degli artisti italiani, non convincesse del tutto.

Anche i premi destinati alle opere pittoriche subivano la frammentazione accademica che si era verificata in scultura. Alla pittura di storia furono destinati quattro premi di 7000 lire ciascuno, a quella di genere due premi e due diplomi d'onore e a quella di paesaggio due premi e quattro diplomi. La

commissione, nella quale, tra gli altri, erano il Vertunni e il Cammarano, assegnò a un giovanissimo Rubens Santoro un premio e un diploma per il dipinto *Pozzo (Capri)*. Trionfarono poi Michetti con *L'Ottava*, Favretto con il quadro di genere *Stampe e libri*, Guglielmo Ciardi con *Ottobre* e Filippo Carcano, che venne considerato fra i primi paesisti italiani, con *Pescarenico* – la cui velata atmosfera ed il fascino del paese sul lago di Lecco suggestioneranno anche il Santoro, che li tradurrà nella sua tela *Pescarenico lago*, e Federico Cortese.

Le tendenze più seguite furono quelle di paesaggio e di un genere intermedio a metà tra la pittura religiosa e quella di storia di invenzione morelliana¹²⁴. Il filone morelliano fu storicizzato e individuato già un paio di decenni prima. Le scene sacre, composte da figure piccole, mentre una grande importanza fu data agli sfondi, eseguiti con dovizia di particolari, furono ridotte a scene di genere. Benché le proporzioni delle tele si fossero ridotte a partire dagli inizi degli anni Sessanta, resistevano di grandi proporzioni quelle di altri artisti tra cui i toscani, che avevano ingigantito le pitture di genere, ottenendo quadroni con figure grandi quasi al vero. In qualche caso partecipò a quest'ultimo indirizzo anche Michele Tedesco, autore del dipinto *I viaggiatori aerei**, esposto alla Promotrice torinese del 1865, qui acquistato dal Ministero per la Pubblica Istruzione e donato al Museo Civico di Torino. Sebbene Filippi nella sua recensione accusasse il Tedesco di falsa convenzionalità della resa cromatica, riconobbe che le sue tele furono fra quelle in mostra ammirate maggiormente. Non gli perdonava però il senso d'affettazione del disegno e quella nota d'arcaismo, che riscontrava nei suoi lavori, nemmeno se ciò lo si ritrovava nelle opere di artisti come Gérôme o Alma Tadema.

Fu ammirato dunque Morelli, si riconosceva un carattere attardato all'*Excelsior* dell'Altamura (donato alla città di Torino, ora nel Museo Civico), e se lo scintillio dei colori delle opere del Michetti attirava un pubblico di massa, passarono in sordina le tele del Toma dominate dai toni grigi. Rubens Santoro, che all'epoca aveva 19 anni, espose, oltre al dipinto già citato, altre nove opere, che grazie alla loro sfavillante luminosità suscitarono ampi riscontri. Nello stesso anno della mostra, la regina acquistò il quadro *Giovinezza*, l'inglese Everard il *pendant Vecchiezza* e un paesaggio e la Società Promotrice di Torino aveva comperato la *Mezza figura di donna* già ai tempi dell'organizzazione.

Tra gli altri figurò poi Eugenio Tano che, abbandonata la pittura di storia, espose *Il prete di campagna*. Era questo un tema anche abbastanza frequente; lo troviamo in Morelli, nell'opera esposta in questa mostra, *Vexilla regis prodeunt*, il cui prete da processione piacque a Verdi; in Di Chirico, in varie processioni venosine; in Tessitore, in una tela datata 1886¹²⁵, che raffigura un pretino che gioca con un uccellino e intitolata *Il favorito di fra' Casimiro* – inserendo l'aneddoto tipico della pittura di genere nella composizione più vasta e ariosa di quella di paesaggio. Il quadro del Tano, che nella mostra fu male esposto, risultò alla critica un'apprezzabile opera contemplativa¹²⁶.

Con il ripresentare la *Vieta* nell'Esposizione nazionale di Milano del 1881¹²⁷ Francesco Jerace si poneva al centro del

bivio in cui venne a trovarsi la critica: vi era l'entusiastico giudizio di quanti non avevano potuto ammirare la *Vieta* a Torino o di quelli che, pur avendola ammirata, amavano rivederla; e inoltre, la ripresentazione della *Vieta* a un anno di distanza e l'assenza del D'Orsi, da cui ci si aspettava la continuazione del discorso di stampo sociale iniziato col *Proximus tuus* – e ripreso però in questa sede da *L'erede* – testimoniavano una sorta di rallentamento, o meglio di "riposo" come l'aveva definito Primo Levi, dell'arte napoletana.

L'Eposizione nazionale di Milano non conobbe il trionfo della mostra torinese del 1880. L'intervallo di tempo tra le due fu troppo esiguo: gli artisti, che per la Nazionale torinese avevano avuto quasi tre anni di tempo per prepararsi, dopo la mostra di Napoli del '77, per quella di Milano ebbero all'incirca un anno. L'eposizione milanese si vide privata dei più bei nomi dell'arte e di quegli artisti i quali, anche se sconosciuti, nella mostra di Torino avevano impiegato tutte le loro energie per dar conto delle proprie ricerche.

A differenza della mostra di Torino, quella milanese, che non fu esclusivamente una mostra d'arte ma anche di prodotti industriali, volutamente non ospitò quadri di grandi dimensioni, dipinti a soggetti storici o di eccelsa eco eroica, "statue e gruppi importanti per concetto e per arte. Questa di Milano è di un genere diverso perché sono scomparse le tele grandiose, ma ha un carattere speciale che le imprime la sua fisionomia spiccata. Questo carattere, l'abbiamo già accennato, è la tendenza manifesta di sorprendere quello che c'è, quello che dicesi, ora il vero ed ora il reale"¹²⁸.

Lo scopo di voler "sorprendere" si accompagnava ad un altro fine, quello di dimostrare a quali livelli organizzativi e lavorativi nel progresso industriale fosse arrivato il ceto borghese, esaltatore di se stesso. Per raggiungere questa autocelebrazione, la città di Milano, dal punto di vista industriale, non vedeva indispensabile la buona riuscita del settore delle belle arti e non si rammaricò se quindi questo settore passava alquanto inosservato. Di saccenteria peccavano i giornali milanesi che continuavano a registrare uno smisurato trionfo delle belle arti alla mostra del 1881 e della mostra stessa mentre i critici e gli addetti ai lavori si soffermavano tristemente sulle assenze. Lo stesso voler dare risalto alle industrie, da parte dei comitati organizzatori, indica che fu data un'importanza minore alla sezione artistica rispetto a quella industriale. Anche Primo Levi notò questa stasi della sezione artistica della mostra e dovette intitolare *Napoli riposa* il capitolo sull'arte napoletana (del suo testo critico dell'esposizione), riposo da intendersi dopo il trionfo conseguito e gli sforzi compiuti all'esposizione torinese dell'anno precedente¹²⁹. E se è vero che per molti aspetti Napoli riposò, è anche vero che vi furono sporadiche ma eccezionali presenze.

Ci si aspettava un'opera del D'Orsi che continuasse il suo discorso sociale e invece ci fu la tela del Patini, *L'erede**, che del *Proximus tuus* era discendente diretta e legittima: "Davanti alla statua del D'Orsi provavate il medesimo fremito di dolore, d'ira, di vergogna che davanti a questo del Patini: son due canti – due lugubri canti – dell'interminato poema sociale. La statua del D'Orsi mostrava il contadino, caduto spassato

sulle glebe: il quadro del Pattini ci mostra la fine di quel martirio e il principio di un altro¹³⁰.

Agli occhi del pubblico e della critica il D'Orsi aveva diritto a una priorità che si datava al 1880, e il cui suggerimento fu raccolto poi da Patini e dal movimento verista a sfondo sociale, i cui fermenti erano già in atto da qualche tempo. Tuttavia anche la tela del Patini fu eseguita nel 1880 e sembra, in base ad una testimonianza di Primo Levi, che il D'Orsi abbia visto Patini all'opera ai tempi di una visita anteriore alla mostra torinese; di qui è nata la discussione sulla priorità dell'idea iconografica che traduceva un grande impegno sociale¹³¹. Patini sarà uno degli artisti maggiormente impegnati nel discorso sociale anche dopo quest'esposizione. Ciò che è alla base di opere come *Vanga e latte* (presentata a Torino nel 1884) e le varie redazioni di *Bestie da soma**, che testimoniano anche quanto, grazie al mezzo fotografico, fosse stretto il rapporto con gli artisti francesi¹³².

Comunque, oltre a quella di scultura, anche la sezione di pittura riposò. Ne conseguì il rammarico di Primo Levi, che ritenendo D'Orsi e Francesco Jerace i due massimi scultori, avvertì l'assenza dell'uno e la ripetizione dell'altro. Si acclamò comunque la *Victoria* di Jerace¹³³, e il Cantù, che fu presidente dell'esposizione artistica, ne sottolineò l'importanza rilevandone il "coraggio elevato e infelice" e affiancandola alle altre sculture da lui ritenute migliori: l'*Eva pentita* dell'Allegretti, il *Byron giovane* del Pozzi, la *Saffo* del Confalonieri, la *Cenci* del Peduzzi, la *Carlotta Corday* del Miglioretti, la *Scrittore* dello Spertini, il *Vittorio Emanuele morente* del Caroni, lo *Scevola* del Crespi, la *Rosmunda* del Branca, la *Berenice* del Peduzzi, l'*Italia che rompe i ceppi* del Biggi¹³⁴. Quasi tutte donne e tutte donne eroiche, mitiche, di memorabile rappresentatività, dignità, fierezza e altre possenti virtù morali ben compensate da una bellezza esteriore, vittime e vincitrici. Con Francesco Jerace partecipava anche il fratello Vincenzo – in quel periodo i due fratelli vivevano un forte sodalizio professionale – presentando quattro lavori in bronzo. In due di questi, in *Ariete* e *Somarello*, Vincenzo diede prova delle sue forti abilità e del suo credo nel naturalismo palizziano¹³⁵. Vincenzo Jerace grazie a quella scultura minuta, esaltata da Primo Levi in contrasto con la "chincaglieria lombarda"¹³⁶, dimostrò quanto avesse capito il mondo della natura e quanto egli stesso vi si fosse compenetrato. Un fortissimo sentimento di religiosità pura sarà alla base della sua ricerca estetica nel periodo della maturità. Ma i prodromi di questa già si avvertivano nelle rappresentazioni di animali eseguite in gioventù quando la sua ricerca era stimolata da curiosità informativa e scientifica.

Il premio "Principe Umberto" per la scultura fu assegnato al Marsili di Venezia per l'opera la *Vocazione*, raffigurante un fanciullo in camicia che stringendo uno spartito musicale è in atto di cantare.

Il fascino del vicino Oriente

Il mondo orientale, così distante da quello europeo colonizzatore, fu, per tutto il secolo XIX, oggetto di raffigurazione

da parte degli artisti francesi, inglesi e italiani. A esso attinsero tutti i settori delle arti, pittura, scultura, decorazione, arti applicate e poi letteratura, musica, etc. Risenti dei mutamenti artistici sia nella prima sia nella seconda metà e poi fino alla fine del secolo: lontani e diversi furono i modi di intenderlo e di rappresentarlo come lontane e diverse erano le teorizzazioni artistiche che li giustificavano.

Se nella prima metà del secolo i temi orientali furono trattati secondo valenze accademiche e dalla ridondante teatralità, nella seconda fecero parte di quella strada realistica profondamente segnata a Napoli da Morelli e Palizzi, come esigenza diversa della pittura di storia e d'immaginazione romantica. Già Thalasso tra il 1909 e il 1911 metteva in evidenza la tendenza di molti pittori del primo quarto dell'Ottocento di raffigurare scene orientaliste totalmente false, dove nessun oggetto era ricostruito con intenzione filologica e dove non esistevano differenze tra una Maria Maddalena e un'odalisca. In Italia, nella prima parte del secolo si occuparono di aspetti arabo-orientalizzanti già vari pittori: Francesco Hayez, per fare un nome, che non era mai stato in Oriente.

L'esigenza di monumentalità dell'opera voluta dagli accademici d'origine neoclassica investe negli anni Trenta-Quaranta anche queste tematiche orientali e tratte in maggior consistenza dalla letteratura greco-latina: se Francesco Rispoli alla mostra borbonica del 1835 replicava l'opera omonima di Filippo Marsigli *Omero che racconta al pastore Glaucò le sue avventure ne' suoi viaggi nell'isola di Scio*, ciò basterebbe a far comprendere quale ruolo di Storia *magistra* assumesse tale iconografia. Molte erano poi le immagini mutate dall'*Iliade* e dall'*Odissea*, le quali componevano un vero e proprio repertorio tematico. A questo tipo di pittura – che prediligeva i quadri grandi al vero – si rifà la *Scena orientale** di Tommaso De Vivo (anche se, proprio in questo caso, le dimensioni della tela sono alquanto contenute), riflettente questo indirizzo monumentale di carattere ancora accademico, qui, però, affiora una resa velatamente romantica, comunque lontana dalla realtà. In quegli anni parecchie erano anche le scene mutate dalla letteratura greca e latina o reinterpretate dal classicismo cinquecentesco, che facevano parte della stessa tendenza di rappresentare scene altamente drammatiche, di cogliere cioè l'attimo più rappresentativo del dramma o del brano letterario. E il quadro di Natale Carta, esposto nel 1837, *La Baccante Fescennia esorta Ebuzio a fuggir da quel luogo, perché ivi fu ucciso il di lui padre* è risolto nella raffigurazione del momento psicologico più elevato di quell'episodio. Anche Gaetano Forte, ritrattista di solido impianto, si aprì a questa scelta tematica, presentando nel '37 due opere di cui una tratta dalla *Tebaide* di Stazio (*Tiresia sulla dimanda di Eteocle evoca l'ombra di Laio per conoscere l'esito della guerra a Tebe*). Lontanissima risulta quindi la tendenza tutta realistica di rappresentare momenti semplici di una società diversa, riferita alla vita comune. Almeno dalla metà degli anni Trenta agli anni Cinquanta circolarono nelle esposizioni borboniche i vari busti di Omero e degli altri padri delle storie letterarie, da cui venivano tratti i capitoli di una ricchissima illustrazione pittorica e plastica.

Di tutt'altra origine erano le tendenze orientaliste in voga a Napoli dall'inizio degli anni Sessanta e resistenti, con i dovuti mutamenti, per tutto il secolo. Con la rivoluzione morelliana inneggiante al realismo a tutti i costi, anche delle figure "non viste, ma immaginate e vere a un tempo", le cose cambiarono. Già a partire dalla prima mostra della Società Promotrice di Belle Arti del 1862 si registrarono anche a Napoli le due diverse tendenze abbracciate dagli artisti italiani ed europei: quella orientalista che in Francia aveva già interessato Delacroix, al ritorno dal viaggio a Tangeri, in Marocco, nel 1832, e quella neopompeiana scaturente inizialmente dalle opere di alcuni artisti che dedicarono la loro arte alla ricostruzione della vita quotidiana dell'antica Roma e delle civiltà sepolte: Thomas Couture (1815-1879), Jean Leon Gérôme (1824-1904), Gustave Boulanger (1824-1888), Louis Bérard (1852-1930), Léon Bonnat (1833-1923), Alexandre Cabanel (1823-1889) e altri. Anzi il rapporto con i pittori francesi cosiddetti "*Pompieri*" fu molto più stretto di quanto non si pensi. I napoletani potevano vedere i quadri dei francesi a Parigi, ai *Salons* annuali *des Beaux Arts*, oppure alle varie esposizioni universali che vi si organizzavano, mentre i francesi spesso erano a Napoli e qualcuno, come Gérôme, era ben noto e frequentemente presente alle esposizioni napoletane. Il gusto della ricostruzione storica romana interessò anche gli artisti inglesi, tra i quali soprattutto Lawrence Alma Tadema, che era legato ad alcuni artisti napoletani tra cui lo scultore Giovan Battista Amendola. Anzi, Alma Tadema aveva eseguito un ritratto del giovane Amendola, quando questi era in visita al suo studio londinese, in abbigliamento da orientale, mentre rifinisce a cesello il bronzetto raffigurante la moglie di Alma Tadema (e nel quale si possono notare varie altre opere dell'Amendola stesso, tra cui la terracotta della *Miss Lucy*¹³⁷). Oggi si conosce una copia del *Ritratto di Giovan Battista Amendola**, eseguita probabilmente dallo stesso Amendola che, abile disegnatore, dotato anche di gusto per gli accostamenti cromatici in pittura, portò in Italia il ricordo dell'opera dell'amico¹³⁸. Il gusto dell'erudizione orientale e dell'antica romanità fu particolarmente sentito dal pittore inglese, che aveva ideato il suo studio in stile pompeiano non trascurando in tale ricostruzione alcuna suppellettile o sorta d'arredo. Le due componenti, orientale e neopompeiana, di un unico filone realistico, camminarono a Napoli di pari passo. Si trattava del ritorno alle origini in entrambi i casi e d'immettere la memoria dell'antico nella produzione contemporanea. Due origini diverse ma non lontane: una era la matrice arabo-moresca e bizantina, che nel meridione d'Italia fu fondamentale e i cui reperti erano visibili in qualunque visuale specialmente di zone della costiera tra Napoli e Salerno, come Amalfi o Ravello. Il conte Astolphe De Custine, che nel 1812 era in viaggio ad Amalfi con il pittore Franz Ludwig Catel, evidenziava la quantità di testimonianze architettoniche moresche disseminate qua e là nella cittadina. Lo stesso Morelli, negli appunti sul suo progetto di decorazione musiva della facciata del Duomo di Amalfi, ricostruita dall'Alvino, redatti per l'Accademia Reale di Scienze e Lettere, segnalava le origini bizantine identificabili apertamente in quei luoghi¹³⁹. La seconda matrice fu quella romana riscontrabile nei reperti affio-

ranti da Pompei, Ercolano e dalla costa vesuviana. Origini troppo forti e troppo visibili per non interessare l'arte contemporanea.

Della prima tendenza, quella orientalista, Napoli produsse una serie interminabile di opere al seguito delle innovazioni morelliane, ben distinguibili: da una parte le rappresentazioni dei luoghi orientali, arabi e asiatici, ma anche africani, che molti pittori avevano potuto visitare in prima persona, quasi taccuini di viaggio o esperimenti delle proprie teorie luministiche e più in generale pittoriche elaborate *in situ*; dall'altra le visioni ricostruite completamente in *atelier* di quei pittori che, invece, non avevano mai visitato i luoghi raffigurati e che si basavano sui repertori fotografici e a stampa diffusi in quegli anni per ricostruire immagini nella maggiore verità possibile¹⁴⁰; un terzo caso è quello dei pittori che usavano spunti orientalisti per creare immagini ibride di preponderante resa partenopea, cui volutamente volevano giungere: è un esempio *La donna dal ventaglio** di Morelli, in cui l'autore ritrae in un'aura orientaleggiante un tipo inconfondibile di donna occidentale – la famosa modella Anna Cutolo, detta “Nannina” o “Cosarella”, che poi diverrà moglie di Gemitto, ritratta dalla maggior parte dei pittori napoletani che per lei nutrivano una inguaribile passione.

I vasti repertori fotografici, che circolavano tra gli artisti, mentre da una parte rappresentavano spunti importanti di sagge ricostruzioni in *atelier* delle scene orientali, dall'altra permettevano possibili falsificazioni dei soggetti orientali, e potevano fuorviare l'artista che non sapeva bene interpretare le fotografie, realizzando pasticci lontani dal vero o dalla resa addirittura falsa e “leccata”. Uno di questi casi fu segnalato da Vittorio Imbriani che riscontrava, nella sua critica alla quinta Promotrice del 1867-'68, come un'opera quale un *Magazzino arabo* di Alberto Colucci, che raffigurava “un bottegaio accoccolato innanzi alla sua povera mostra”, dovesse risultare una sfacciata falsificazione di un soggetto che invece avrebbe dovuto essere dipinto come se fosse stato ripreso dal vero¹⁴¹. L'Imbriani ravvisò nell'uso indiscriminato della fotografia il pericolo che questa fosse assunta dagli artisti come unico modello, i quali inevitabilmente si sarebbero allontanati dalla realtà e dalla resa veristica dell'oggetto.

Morelli fu, invece, un attento indagatore dei temi suggeriti dall'Oriente. La sua pittura ospita interpretazioni storico-religiose, con figure di profeti o di tipi maomettani, evocazioni coraniche e così via, databili ai primi anni Settanta, ma già avanzate da giovanissimo, a partire dal famoso dipinto comparso alla mostra borbonica del 1855 *Gl'iconoclasti*; si apre alle rappresentazioni di “realismo orientale”, di odalische, di arabi in preghiera, o di figure in atteggiamenti quotidiani della stessa validità degli studi dal vero, delle annotazioni veloci prese durante un viaggio (“cose non viste ma immaginate e ver a un tempo”); si applica agli studi e ai disegni preparatori per opere di maggiore consistenza, che hanno l'aria del ritaglio dalla vita quotidiana, dell'annotazione veloce di chi vede e ferma sulla carta l'attimo, mentre si trasfigurano nella realizzazione definitiva, arricchendosi visibilmente dell'opera della fantasia (per esempio gli studi a inchiostro per *La figlia di Jairo* e il dipinto finale). A Napoli la tendenza orientalista, mescolata inconfon-

dibilmente col realismo del trentennio '55-'85, che grazie ai dettami di Morelli e Palizzi tende a un'unica resa finale del vero, si trasforma gradualmente fino a offrire, dalla metà degli anni Ottanta alla fine del secolo, prima una strana mistura di simbolismo poi spunti decorativi di carattere geometrico, astratto, floreale-umbertino.

Una sorta di ambivalenza religiosa, di cristianesimo evangelico, sancito da opere come *Le tre Marie al Calvario**, e di ortodossia musulmana, in cui prevalgono lavori come *Allah perdona coloro che hanno troppo amato* e *Maometto prima della battaglia di Od*, risintetizzabile in una vagheggiata figura divina e di Messia, è parte consistente della produzione orientalista di Domenico Morelli. Morelli per molti aspetti si rifece alle teorie del filosofo francese Ernest Renan, molto noto soprattutto per la sua *Vie de Jésus*, edita a Napoli nel 1863¹⁴². Del Renan, che Morelli riconosceva come “maestro”, ereditò proprio il comune senso del profeta-spirito divino, riscontrabile tanto in Cristo quanto in Maometto, e tramutò questa ideologia di accostamento tra Sacre Scritture e Corano in quella sintesi delle due dottrine leggibile nelle sue opere pittoriche. Renan fu anche uno storico e un esegeta e non privò la sua compilazione del significato del frammento archeologico. Anche questo ulteriore aspetto era pienamente condiviso da Morelli. A questa confusione tra cristianesimo e religio musulmana si può ricondurre l'inedito dipinto *Figura di profeta**, probabile abbozzo di un'opera più vasta dispersa o mai realizzata, il cui significato prevalente è la finalità dell'uomo di ascendere all'essere divino, comune alle due dottrine, impartita sia da Cristo inteso come profeta a un'assemblea di pagani, sia dal Battista ammonitore di Erode e di quanti lo seguono. Il senso di ricostruzione erudita del misticismo dottrinario fece di questa parte della produzione orientalista di Morelli un caso isolato tra gli artisti partenopei, che s'inserirono nella scia morelliana e che ereditarono soprattutto l'attenzione alla realtà e alla natura del Mediterraneo musulmano, senza complicazioni teologiche di sorta.

Tornando alla prima categoria di artisti, di coloro che avevano visitato il Mediterraneo orientale, le tappe si possono scandire in base a una plausibile scansione: la trasformazione dell'Impero ottomano e la sua conseguente limitazione, il conflitto tra greci e turchi e l'indipendenza greca del 1830, tanto celebrata, la colonizzazione dell'Algeria da parte dei francesi (1830), l'istituzione del kedhivato egiziano, il vicereame, l'inaugurazione del canale di Suez del 1869; le successive guerre coloniali italiane, fino a giungere in pieno Novecento¹⁴³. Appartenente a questa classe, uno dei più prolifici narratori di scene orientali, fu il pittore Vincenzo Marinelli: benché molta parte della sua produzione fosse poi risistemata in *atelier*, gli spunti impiegati dal Marinelli furono quasi esclusivamente suggeriti dal vero e per questo la resa fu sempre realistica. Di questo artista, ancora poco conosciuto alle compilazioni storiche recenti, già pittore del realismo storico-romantico derivante da Morelli, si può affermare anche una sporadica produzione scultorea a soggetto orientalista spesso concernente le figure presenti sulle tele. Sul mercato antiquariale napoletano compare, un paio d'anni fa, una sculturina in bronzo di baccante molto simile alla sinuosa donna nera protagonista del *Ballo*

dell'Ape (Napoli, Museo di Capodimonte), mentre, sempre in bronzo e sempre in piccole dimensioni, presso gli eredi di Napoli è conservata una figura di *Schiava* di colore che si ritrova eguale nel grande dipinto *Mercato di schiavi* (della stessa proprietà). Quest'ultima composizione, di ben 93 cm per 200, dal taglio orizzontale che asseconda l'idea di vastità del deserto, in cui si estendono le figure concentrate maggiormente nel centro dell'immagine, mostra come l'autore ricostruisse come dato della memoria appunti descritti durante i viaggi in Oriente. Questa soluzione “orizzontale” fu spesso adottata sia da Marinelli sia da altri artisti. Un effetto di controllo è sperimentato in una figurina di *Odalisca* seduta su se stessa (a olio su tavoletta, presso gli stessi eredi), in una posizione abituale anche delle figure di arabi di Morelli e di Cercone, che Marinelli trovò di realizzazione estremamente complessa. La pittura piuttosto esemplificativa di Marinelli, limitata alla figura e al paesaggio, è di resa robusta come di chi conosce profondamente i luoghi raffigurati, e si fonda sulla sapienza cromatica suggerita sia dalla tendenza fortuniana sia dai vivaci contrasti offerti da quei luoghi assolati. In una frase del Netti, interessantissimo al filone orientalista – di cui fu anche un attento protagonista (vedi *La danza delle spade*, esposta alla Promotrice del 1873, la *Danzatrice**, etc.) – si riscontra un accenno di critica all'orientamento della pittura del Marinelli a



Francesco Saverio Altamura

tralasciare tutti quegli arricchimenti, copiosi di ghirigori e oggettistica varia (narghilè, cuscini, calzature, stoffe, sete e damaschi), su cui si basò la ricchezza cromatica degli stretti seguaci di Fortuny che, seppure in piccola parte, risuoneranno falsi e che alla fine del secolo invaderanno il *kitsch*.

Il primario orientamento storico di Marinelli andava a coniugarsi alla tematica orientale nei dipinti eseguiti durante il soggiorno in Grecia presso la corte di re Ottone I, da poco istituita. Qui realizzò, tra gli altri, sia un ciclo di diciotto lavori a sfondo teatrale sia la tela, esposta alla mostra della Società Promotrice di Napoli del 1874, *Commemorazione del Risorgimento ellenico (ricordo di Megara)**. Alla stessa mostra, in cui si contarono sette opere orientaliste e cinque neopompeiane, figurò *La preghiera del deserto* di Morelli, quadro all'epoca di proprietà di Giovanni Vonwiller, uno dei massimi esponenti dell'alto collezionismo napoletano, nonché spesso membro del consiglio della Società Promotrice e azionista della stessa, che non solo ammirava Morelli ma ne condivideva le scelte orientaliste. Fra gli altri espositori vi era Giuseppe Benassai, paesagista d'origine romantica (fu allievo di Salvatore Fergola), che seppe armonicamente coniugare la spaziosità dell'agro romano, tipico dell'opera di Achille Vertunni, alla ripresa fedele della natura di Nicola e Filippo Palizzi e il proprio sentimento di nostalgia della terra. *La piazza del mercato dei cammelli al Cairo* (del 1873) di Benassai e le altre due opere di Marinelli, *Torre di Babel Nasr* e *Al fonte*, esposte tutte in questa occasione del '74, facevano parte di una serie di ricordi del Cairo che i due artisti avevano realizzato in Egitto. Benassai vi fu inviato nel 1869, in rappresentanza del governo italiano, per l'inaugurazione del canale di Suez. Quell'esperienza fu condivisa col Marinelli che era già stato al Cairo, al seguito della corte vicereale del *khedivè* Saïd Pacha, uomo di raffinata cultura e committente del taglio dell'istmo nel 1856. Con il *khedivè* Saïd Marinelli viaggiò in Sudan tra il 1856 e il 1857 per realizzare interi taccuini di studi e di appunti, che l'artista reimpiegò in opere posteriori acquistate dal viceré. Il *khedivè* d'Egitto successivo, Ismail Pacha¹⁴⁴, che aprì le porte all'inaugurazione del canale il 17 novembre 1869, fu molto interessato alla promozione delle arti a soggetto orientalista. Nel 1867 volle partecipare personalmente all'Esposizione Universale di Parigi (alla quale tra l'altro fu presente lo stesso Benassai) con scopi d'immagine politica e a tal fine si affidò all'artista torinese Giuseppe Parvis, dalla cui produzione deriva la denominazione di "Stile Parvis", diffusasi nell'ultimo quarto del secolo. Il Parvis, al quale il *khedivè* aveva già affidato un piccolo laboratorio presso la sua corte, realizzò un'amplissima documentazione su ogni sorta di manufatto arabo-egiziano facendo il giro delle moschee come dei palazzi e delle abitazioni private e a quella mostra presentò un grande mobilio e un salotto completo progettati e realizzati in perfetta ambientazione stilistica orientale, per i quali il *khedivè* ottenne la medaglia d'oro. Dopo quello straordinario successo, che gli fruttò numerose commissioni di opere da parte di *amateurs* e di dignitari dello stato egiziano, il Parvis espose ancora due interi salotti, uno arabo e l'altro egiziano, ammiratissimi per la riproduzione scrupolosissima degli stili, rispettivamente alla Mostra nazionale di Milano del 1881 e a quella di Torino del 1884¹⁴⁵. Il

khedivè Ismail, per procurare maggiore prestigio al suo regno, all'interno della più generale promozione alle arti, tra cui prediligeva certamente quelle applicate e manifatturiere, fu committente e acquirente anche di molte opere del Benassai e non soltanto di quelle da cavalletto, ma in un secondo momento, e in un secondo viaggio dell'artista in Egitto nel 1871 – anno in cui era divenuto direttore artistico dello stabilimento Ginori di Doccia¹⁴⁶ – anche di un famoso servizio da tavola in porcellana decorato con motivi egizi. Stranamente, nei testi sulla manifattura Ginori, pure in quelli più recenti, non si dedica più di un trafiletto critico al Benassai, protagonista insieme col marchese Lorenzo II Ginori-Lisci, che lo volle direttore della fabbrica, del cosiddetto quarto periodo docciano (1838-1878). Non solo, ma s'ignora completamente il nome dell'artista quando si accenna al famoso servizio realizzato per il *khedivè*, senza il quale lo stesso servizio non sarebbe esistito. Si citano invece i termini cronologici entro i quali il servizio fu eseguito, 1872-1874, proprio all'indomani del secondo viaggio dell'artista al Cairo. Peraltro lo stesso direttore tecnico dello stabilimento, il cavalier Lorenzini, si esprime circa il complesso servizio in questi termini: "Nel compimento di questo lavoro, eminentemente artistico, si rivelò la rara intelligenza del Benassai, il suo gusto squisito, e l'amore intenso che egli portava a questo ramo di arti belle, da lui con singolare passione abbracciato"¹⁴⁷. La «Gazzetta d'Italia» del 29 maggio 1874 scriveva: "Attrae agli sguardi [*sic!*] dei visitatori un servizio da tavola in porcellana, ordinato dal viceré di Egitto. Condotta finalmente in stile egiziano, ottimamente ripreso, risalta massimamente per due candelabri, magnifici pei contrapposti di colore. Tutte queste pitture sono lavori finissimi dell'egregio Prof. Benassai". Il servizio, attualmente custodito nel Museo delle Porcellane di Doccia di Sesto Fiorentino, consiste in piatti, zuppiere, teiere e tutti gli accessori da tavola in porcellana policroma. La decorazione ispirata agli antichi temi iconografici egiziani consta di motivi floreali e di volatili stilizzati, composti da numerose tinte vivaci e contrastanti su porzioni traforate e merlettate e, a volte, comprendenti bordure a sbalzo. L'interesse per le arti applicate, che, a partire dalla Nazionale di Firenze del 1861, che dedicava grande importanza a questo settore – ma non dimentichiamo che a Napoli, nella prima metà del secolo, biennalmente erano organizzate dalla monarchia borbonica intere esposizioni per le sole manifatture di ogni genere – vivevano in stretta comunione con le arti cosiddette "maggiori", fu alla base degli insegnamenti del Benassai e delle sue teorie moderniste. La sua produzione orientalista, sebbene databile al breve arco di tempo che va dal 1869 al 1874, occupò una parte rilevante nell'arte del pittore. Benché la maggior parte di questa sia rimasta quasi interamente in Egitto e quella giunta in Italia sia dispersa, molte opere comparvero a varie esposizioni, anche dopo la morte dell'artista (per esempio alla Mostra nazionale di Torino del 1880). A Firenze, nel febbraio 1870 e quindi a poco più d'un mese dall'esservi giunto, egli presentò all'Accademia sette dipinti depositari delle immagini raccolte in Egitto pochi mesi prima: *Una veduta del canale di Suez*, *Un leone nel deserto*, *L'arrivo dei mercanti arabi a Girgeh*, *Le tende dei beduini ad Ismailia*, *Una veduta delle piramidi*, *Il Nilo presso l'isola Elefantina*, *Un*

*tramonto nel deserto*¹⁴⁸. Le opere stimolarono molto l'interesse del pubblico, già attento grazie a una pubblicistica frequente sull'argomento, e dei giornali che ne riportarono accurate descrizioni¹⁴⁹. Sull'«Avvisatore teatrale» del 13 febbraio 1870, si legge a proposito della *Veduta del canale di Suez*: "[...] il paesaggio, sebbene arido e nudo, è ravvivato dall'aspetto del neonato canale e di alcune persone, che per buona sorte non portano l'abito europeo, né quel ridicolo ibridismo di vestiario, a cui si dà il nome di *stambulina*". Di quest'opera la critica fu concorde nell'esaltare il cielo di colore blu-violetto, sconosciuto al paesaggio abituale. Il *Leone nel deserto*, che fu acquistato dal Ministero della Pubblica Istruzione, colpì per il senso di grandiosità che ispiravano sia il leone che avanza al centro del quadro sia il deserto dunoso, che fu paragonato a un immenso mare giallo e per la perfetta verità della composizione. Di leoni nel deserto si occupò anche Filippo Palizzi nell'incisione ad acquaforte del 1871, *L'amore nel deserto* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica/Calcografia)¹⁵⁰. La descrizione del leone del Benassai, riportata dai giornali, coincide per molti aspetti, soprattutto nell'inquadratura, con l'opera del Palizzi. Questi fu particolarmente attratto dal soggetto che gli offriva l'occasione di sperimentare la sua tecnica grafica dal segno microscopico, tesa alla realizzazione di un attento naturalismo. La tendenza al segno microscopico fu manifestata dal Palizzi quando era ancora nelle classi elementari dell'Istituto di Belle Arti; qui, come si sa da una memoria di Morelli, durante un'esercitazione consistente in una copia di una testa di *Giunone* da una stampa, mentre gli altri si prodigavano con lo sfumino per ritrarre soprattutto il chiaroscuro, Palizzi ricopiò ogni segno del bulino. Inoltre, ancora da giovane, non avendo i mezzi per permettersi l'acquisto di un volume sull'anatomia, lo ricopiò in maniera attenta in tutte le sue parti¹⁵¹. Oltre al piatto in ceramica dipinta con un leone al centro e molteplici spunti orientalisti sulla tesa raffiguranti cavalli, beduini e tende con arabi, che testimonia anche l'interesse di Palizzi per le arti applicate all'industria, è da segnalare per l'eccezionale resa realistica ottenuta con particolari virtuosismi la splendida *Testa di Leone**. Con il *Leone nel deserto* Benassai partecipò alla Mostra nazionale di Parma del 1870 dove presentò altre sette opere, le prime due delle quali ripropose anche alla mostra di Brera a Milano nello stesso anno: *La fantasia dei Beduini in Ismailia*, *Il Nilo presso Cairo da Baulok* (o Boulak), *Le prime cateratte del Nilo*, *Una mattina sul Nilo vicino a Cairo*, *Una carovana in viaggio nel deserto*, *La staffetta nel deserto*, *La piazza di Balchadi (Cairo)*, tutte suggestioni della natura di quei luoghi in cui Benassai esercitò le sue vedute di taglio orizzontale di ampio respiro, dai colori morbidi e filtrati dalle velature di luce. Del 1871 è il dipinto *Riposo in un boschetto di palme* che suscitò generali approvazioni¹⁵². Anche Benassai, come Marinelli – i due tra l'altro durante il comune soggiorno del 1869 avranno avuto modo d'influenzarsi vicendevolmente – nella ripresa dal vero dedicò maggiore attenzione ai luoghi visitati e a restituire sulle tele, come documenti di viaggio, il fascino delle distese deserte e dei valori luministici di esse, piuttosto che a riempirvi le scene di figure, che compaiono solamente quando fanno parte integrante del luogo. Come in quest'ultimo dipinto, in cui un

gruppo di viandanti trova riparo e ristoro in un'oasi palmizia nel deserto. Benassai non fu mai autore di scene costruite in *atelier* dal sapore fittizio, alle quali soltanto in qualche caso si lasciò andare il Marinelli, come per il famoso *Ballo dell'Ape*, esposto alla I Mostra internazionale di Londra del 1862 (acquistato dal principe Umberto per il Museo di Capodimonte di Napoli, dove tuttora si trova¹⁵³), ricostruzione in *atelier* di resa "leccata" e abbandonato al facile colorismo riscontrabile nell'oleografia orientalista. Questa stessa impressione, in effetti anche per la data precoce, dovettero suscitare la *Ricreazione di una famiglia beduina* e *Beduini nomadi in viaggio* esposte dal Marinelli alla mostra borbonica del 1859 (probabilmente quest'ultima opera è da identificarsi con la tela *Beduini in viaggio* di proprietà del Palazzo Reale di Napoli). Di tutt'altra resa sono le vedute dipinte dal vero, per le quali è ipotizzabile anche una maggiore influenza dello stesso Benassai, a partire dal 1869. Nelle sperimentazioni luminose di questo periodo si colloca *Ricordo dell'Alto Egitto** (in cui è raffigurata probabilmente la diga di Assuan prima del suo trasporto, avvenuto nel 1901), nella cui frontalità e nella cui assenza di elementi decorativi di abbellimento si riscontra la volontà dell'immagine da *reportage* a cui si collegano ancora due piccole vedute orizzontali, chiuse in una striscia di supporto, di *Panorami egiziani* (uno della stessa proprietà dell'opera precedente, l'altro in collezione Lubrano di Napoli), dominati dalla suggestione dell'orizzonte immenso e lontano¹⁵⁴. Molti altri ricordi d'Oriente di Marinelli furono presenti in alcune mostre della Promotrice napoletana, specialmente in quelle degli anni Sessanta: *Un'odalisca*, esposta alla prima mostra del 1862; *La ripudiata*, alla seconda dell'anno successivo; *La staffetta nel deserto* e *Il Kurban-bayram o la prima uscita del fanciullo dal serraglio*, nel 1864; *Il novelliere arabo*, nel 1866; *Un pellegrinaggio alla Mecca* e *La preghiera del pellegrino nel deserto*, nel 1869; *Un corteggio nuziale nel gran Cairo* nel 1888.

Molti altri pittori realizzarono opere con ricordi del Cairo. Tra questi Alessandro La Volpe, già allievo di Smargiassi e legato alla pittura della Scuola di Posillipo, che presentò alla mostra della Promotrice napoletana del 1864, ancora in chiave paesaggistica posillipiana *Il tempio di Humbos nell'Alto Egitto*. Marco De Gregorio, che era stato in Egitto dal 1868 al '71, quando rientrò a Napoli realizzò parecchie vedute di orizzonti egiziani sfruttando i dettami realisti e soprattutto le teorie luministiche alla base di quel circolo orbitante intorno alla scuola di Resina fondata insieme con Rossano e De Nittis, dopo l'Unità. Tra le sue opere orientaliste sono da ricordare il sipario del teatro del Cairo, commissionatogli dal *khedivè* Ismaïl Pacha, che gli offrì anche la direzione stabile della scenografia¹⁵⁵, un *Ricordo del Cairo*, *Arabi che pregano*, *Interno d'una moschea del Cairo*, esposte tutte e tre alla Promotrice del 1870, un *Arabo che prega nella moschea*, una *Conversazione sulla moschea*, in mostra nel 1871, e *Bazar di grano in Oriente* (Promotrice del 1873). Alla Mostra nazionale di Parma, dove fu premiato, presentò *Una conversazione di arabi nella moschea*, *Un arabo che prega nella moschea* (certamente le stesse che poi espose l'anno seguente in Promotrice).

Un altro artista molto attento alle tematiche orientaliste e a quelle neopompeiane fu Gaetano De Martini, pittore e

acquerellista molto vicino a Vianelli, di cui aveva frequentato lo studio alla fine degli anni Cinquanta, e a Giacinto Gigante, come si può notare già nell'acquerello *La Badia di Cava de' Tirreni**, del 1862. L'opera *Pompei, un'ora d'ozio nelle terme*, esposta alla Promotrice del 1874, scandì l'inizio della sua nuova attività pittorica al seguito di Morelli, che l'artista aveva interrotto nel 1869. De Martini, come lui stesso ebbe a dichiarare, fu cantore di idealità poetica e spesso utilizzò come spunto per opere a carattere orientalista la fresca bellezza di una nipote, che era alla bisogna un'odalisca o una donna occidentale. Alla Promotrice del 1876 espose l'opera *Schiavo e padrona*, tratta da un passo di Orazio (*Satira VI*, libro II), che fu tradotta in incisione ad acquaforte da Giuseppe De Sanctis con il quale mostrava affinità stilistica soprattutto per la resa di certe figure femminili. Nella scia di Morelli, l'opera *San Paolo alla corte di Nerone* (Roma, Musei Vaticani) è un esatto compendio della sua vena storico-letteraria e della tendenza al racconto romano mutuato spesso dalla letteratura latina. Il dipinto, di cui furono realizzate un'incisione e poi una fotoincisione, mostra più di un punto in comune col *Tasso che legge il suo poema ad Eleonora d'Este* di Morelli: fu donato dall'autore al papa Benedetto XV per essere collocato nella Pinacoteca Moderna Vaticana accanto alla sala decorata per volontà di Pio IX in ricordo della proclamazione del dogma dell'Immaco-

lata Concezione¹⁵⁶. La pittura aggraziata di De Martini trovò un riscontro positivo nella critica che alla fine degli anni Ottanta si protendeva verso la ricerca del bello, anche se privo di grandi significati, come nel ritratto. L'esaltazione della bellezza corporea femminile piaceva a Netti, che, a proposito dell'opera di De Martini *Dopo il bagno*, rendeva intellegibili i suoi proponimenti: "La testa di quest'ultima figura è immersa in una penombra, vaga come la sua espressione, e il suo sguardo. Un corpo nudo di donna, molle e poetizzato, e illuminato da una luce matta e uniforme. Ma le carni son carni e il nero nero [...]"¹⁵⁷.

Volendo raggiungere risultati estetici piacevoli, soprattutto dopo il '95, quando gli ideali edonistici dannunziani iniziavano a farsi sentire, De Martini realizzò tutta una serie di ritratti di donne in vesti orientali o occidentali coronate da fiori e da rose, visibili anche nella *Donna al balcone col binocolo**, databile tra il 1898 e il 1900. Alla Promotrice del 1885 presentò *Orgia*, mentre a quella del 1880 aveva esposto *Zulica*. Un'altra *Zulica* o *Zuleica* (una donna in costume orientale) fu presentata alla Promotrice del 1871 da Saverio Altamura, che alternò, sempre nella scia di Morelli, la pittura di storia a brani letterari, a trascinamenti romantici, a passi mutuati da *Gli amori degli angeli* del Moore, a scelte orientaliste, considerando queste un secondario aspetto della pittura di



VINCENZO DATTOLI, *La ricreazione*, Trieste, Museo Civico Revoltella

storia. Alla stessa schiera del De Martini appartenevano Nacciarone, De Nigris, Salfi, Tofano, De Sanctis, Esposito.

Un'altra sfumatura che si può leggere nella metodologia orientalista è quella di una tendenza a un orientalismo romantico corrispondente più stretto del filone storico. A quest'ulteriore orientamento si rifanno quelle storie di Sardanapalo, già note nel primo Ottocento – di Delacroix per esempio – tra cui l'opera di Gustavo Mancinelli *Sardanapalo in mezzo alle sue donne* (Napoli, Museo di Capodimonte), esposta alla Promotrice del 1867-'68, ma soprattutto i vari dipinti intitolati *Gulnara*, soggetto orientale ma di matrice romantica byroniana, che fu comune a vari pittori (tra cui il Cavarretta, il De Martini, il Tofano). E proprio la *Gulnara* del Tofano (Napoli, Museo di San Martino), presentata ancora alla Promotrice del 1867-'68 (e riproposta alla Mostra nazionale di Parma del 1870¹⁵⁸) non piacque all'Imbriani, che vi leggeva un'aura di falsità e anche in quest'altro caso di ricostruzione in *atelier*, orientamento che un esaltatore del realismo e del verismo come l'Imbriani non poteva condividere: "Tanto è Gulnara, quanto io sono Byron. Una stufa con alcune piante esotiche, un tappeto con uno sgabello, con un narghilè, con un cuscino ed una donna vestita all'orientale impiedi, seconda edizione della *Monaca* per la mossa delle mani: ecco tutto. La donna è di vetro; le mani sono sbagliate; lo sgabello è zoppo; l'ambiente manca; v'è qualche foglia ben riuscita nella parte superiore del quadro, e qualche finezza negli accessori"¹⁵⁹. Tra tanti altri pittori orientalisti è almeno da menzionare Enrico Salfi, che affiancava alle rappresentazioni realistiche di Cercone le sue figurine, di opere come *Licet*?* (Promotrice del 1883) e *Figura di profeta**, ponendo effettivamente in evidenza non poche similitudini. Accanto alla spontaneità della *Figura di profeta**, abilmente "schizzata", si gioca l'attenzione proferita al dato decorativo in composizioni più ricche come il *Venditore di anfore a Pompei* (Milano, Galleria d'Arte Moderna), cronologicamente assimilabile per motivazioni stilistiche alla piccola tela *Licet*?*.

A Napoli, dove il sito archeologico delle vicine Pompei ed Ercolano restituiva alla luce ancora porzioni delle città, grazie anche ai nuovi scavi aperti all'epoca, la tendenza neopompeiana fu particolarmente seguita già dall'inizio degli anni Sessanta, e insieme con le rappresentazioni orientaliste, diveniva negli anni sempre più preponderante, fino a raggiungere la vetta più alta nel 1880, in base ad una statistica fatta sui cataloghi delle mostre.

Uno dei maggiori interpreti del "rinascimento" pompeiano fu certamente Camillo Miola che si affermava già nella seconda Promotrice (1863) con *Anacreonte e la sua colomba* e nella terza (1864) con il potente *Plauto mugnaio*. La plastica delle opere di Miola era solida e fu impiegata dall'autore anche in altre tele come *Erinna di Lesbo* (Promotrice del 1866), *Tarquinio e la Sibilla* (Promotrice del 1874), *Un tumulto al foro romano al tempo di Cincinnato* (Promotrice del 1880), *L'oracolo di Delfo* (Promotrice del 1881), *Sansone prigioniero**. Nei bozzetti preparatori, (un esempio è *La spada di Damocle**), a differenza di molti altri artisti avviati nella stessa strada, che furono anche nel bozzetto attenti e rifiniti, trattò il soggetto con un fare veloce e macchiettato. Anche Miola si occupò di

scene orientaliste, in cui appuntò la propria attenzione esclusivamente al dato reale: appartengono a questo genere di rappresentazioni il ritratto forte dell'*Africa misteriosa** e il volto ripreso frontalmente dell'*Egiziana* (della stessa collezione dell'opera che precede). Il filone neopompeiano, già storicizzabile negli anni Sessanta, trionfò alla Mostra di Napoli del 1877. Di fronte alla pittura fortemente plastica e realistica di Miola si venne a scontrare quella levigata e fredda di Federico Maldarelli, sintetizzabile nel dipinto *Nidia (cieca) che tasta il volto di Jone per farsi ragione della bellezza di lei**, presentato a Parma nel 1870. Della stessa resa levigata risentì la produzione neopompeiana di Gustavo Mancinelli, che, come mostra il dipinto *Una pompeiana**, esposto in Promotrice nel 1871, si accordava insieme con la pittura di Maldarelli a un redivivo "neoclassicismo". Di tutt'altra soluzione furono i dipinti neopompeiani di Francesco Sagliano, che, aderendo ai seguaci del romanzo, romantico raggiungeva una sintesi di realtà e ricercata erudizione. E questo con dipinti come *Giulia figlia di Diomede lascia la strega dopo aver ricevuto il filtro per innamorar Glauco* tratto da *Gli ultimi giorni di Pompei* di Bulwer, famosissimo all'epoca, e *Anthesterios (Le feste dei fiori) Fêtes et courtisanes de la Grèce** (Napoli, Amministrazione provinciale), entrambi esposti nella quinta Promotrice del 1867-'68.

Dalla Promotrice di Belle Arti al Circolo Artistico Politecnico: orientamenti di fine secolo a Napoli

Alla fine degli anni Ottanta si iniziò ad avvertire pesante la crisi della Società Promotrice di Belle Arti, in auge a Napoli dall'inizio del Sessanta. La Società non era riuscita a creare un solido mercato napoletano o quantomeno a stabilire i giusti canali di commercializzazione delle opere. Morelli e Filippo Palizzi non se ne interessarono più, dedicandosi soprattutto al nascente Museo Artistico Industriale. Tra l'altro, Palizzi era impegnato nella sua ricerca sulla pittura su ceramica e sui rapporti tra realizzazione artistica e manufatto in serie. Gli artisti sentivano che alla Promotrice veniva a mancare l'autorevolezza, e significativa fu quindi la nascita nel 1889 della Società Napoletana degli Artisti¹⁶⁰, costituita in casa Dalbono il 22 dicembre 1888, il cui promotore fu il principe Giuseppe Caravita di Sirignano (1849-1920), mecenate, esponente dell'alto collezionismo partenopeo e sperimentatore della nuova arte fotografica. I componenti della neo-società erano Federico Cortese, Dalbono, Francesco Mancini, Montefusco, Netti, Solari, Volpe e il marchese Tommasi, che assumeva il ruolo di vicepresidente mentre quello di presidente fu ricoperto dal principe¹⁶¹. L'alternativa che gli artisti soci ponevano alla Società Promotrice non voleva assumere carattere di competitività con questa, ma grazie al continuo contatto con la rete d'informazione, si cercava di trasformare le manifestazioni artistiche in eventi autorevoli di ricerca nel campo, di stabilire una vera direttiva arte-mercato e di istituzionalizzarsi immettendosi nel circuito nazionale.

Anche per non scatenare inutili guerriglie, fu stabilito, nella prima riunione ufficiale del 31 gennaio 1889, di chiamare in causa come presidente onorario il duca di San Donato,

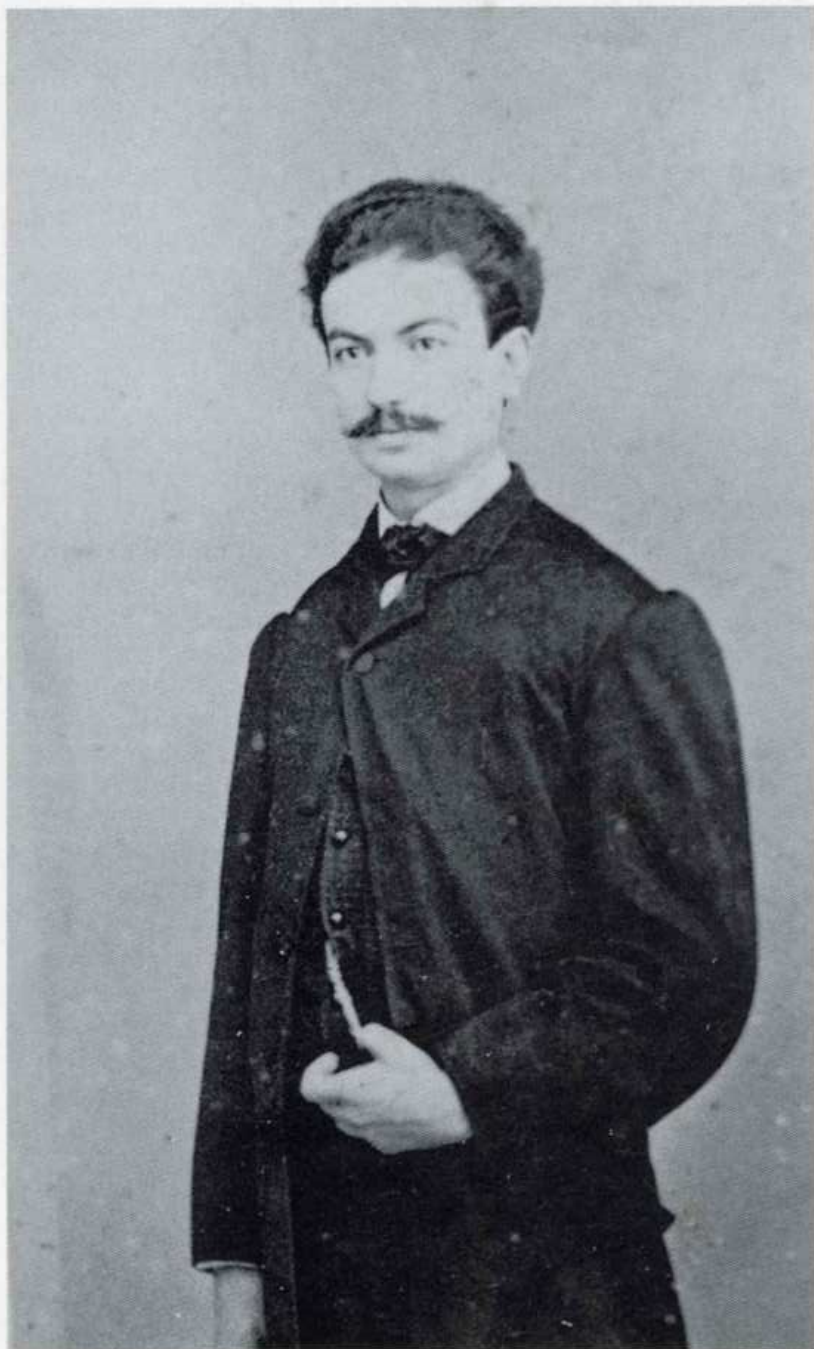
anch'egli collezionista, e in quell'anno presidente della Società Promotrice. Circa gli appuntamenti espositivi fu stabilita una scadenza annuale, come già si era verificato in Promotrice, secondo un calendario organico che prevedeva anche mostre permanenti. La nuova associazione si rifece nella propria politica gestionale in molti punti alla normativa della Promotrice stessa assumendo anche il metodo del sorteggio delle opere esposte, che sarà fra gli elementi che concorsero alla formazione di un prima raccolta di quadri, così come fu rilevato nel 1913 dal presidente del comitato Giovanni Tesorone, che dava l'annuncio ufficiale di una ricca quadreria di proprietà del Circolo.

Ulteriori scopi del Circolo furono quello di creare un momento associativo tra gli artisti, auspicato già da molti anni, e culminato nel fallimento del tentativo di edificare una sede in villa comunale capace dell'organizzazione di mostre di vario carattere artistico e industriale; e quello di tenere lontana la massa dei dilettanti, che vi potevano aderire soltanto in qualità di soci amatori, misura più tardi giudicata troppo restrittiva, quando fu raggiunto il numero di cinquanta associati e quando fu raccolta l'adesione di Morelli e di Filippo Palizzi. Nel 1890 la Società Napoletana degli Artisti si tramutò in Società Artistica Napoletana, che divenne subito nuovo polo d'attrazione come lo fu la Promotrice nel suo primo anno d'attività. Gli esordi della nuova società, però, dal punto di vista degli introiti, non soddisfecero le aspettative: nonostante non si accollassero gli oneri di un eventuale affitto dei locali, dal momento che fu il principe-presidente a provvedere alla sede offrendo loro una parte della sua casa, i soci furono costretti a raccogliere fondi economici, anche grazie all'intervento de «Il Mattino», con l'organizzazione di una festa degli artisti realizzata nel 1892¹⁶². L'anno seguente la società si diede la nuova denominazione di Circolo Artistico e ottenne la nuova sede nella casina "Pompeiana" in Villa Comunale, la "Pompeiorama".

Quello che apparve subito chiaro fu il tentativo di supplire alle lacune che erano state evidenziate nella Promotrice. I soci tentarono di stabilire molteplici contatti – nel 1890 anche con la Permanente milanese – con le istituzioni locali e, a livello nazionale, con quelle ministeriali, esigendo una configurazione ufficialmente riconoscibile. Ciò avvenne nel 1891, quando si stabilì un rapporto tra il Circolo e il Ministro della Pubblica Istruzione di allora, Pasquale Villari, mentre l'anno seguente (1892) Morelli, che già ricopriva un ruolo fondamentale all'interno del circolo, assumeva la presidenza della Società Promotrice di Belle Arti – che da quell'anno si chiamò "Salvator Rosa" – tentando di risollevarla. Nel '92 Vittorio Spinazzola vedeva come unica soluzione la fusione tra la Promotrice e il Circolo¹⁶³. Ma Morelli si era dimesso di nuovo e la Società falliva irriducibilmente. Dal '97 cessò anche la sua attività espositiva che riprese sporadicamente e senza più entusiasmo a partire dal 1904.

Il '91 fu l'anno in cui il Circolo vide ultimati i locali nel palazzo Sirignano. Fu creata una commissione organizzativa, atta all'esposizione permanente delle opere nei nuovi locali, che comprendeva otto membri: Palizzi, Morelli, Cepparulo, Cercone, D'Abro, De Martini, Di Criscito e Miola. Il Circolo

prese allora le redini della situazione espositiva napoletana garantendo la continuità operativa della Società Promotrice. Anzi, anche se le due istituzioni non si fusero mai come avrebbe voluto Spinazzola, la programmazione stipulata dal comitato organizzatore prevede l'interscambio delle opere da esporre tra Promotrice e Circolo stesso. Inoltre il Circolo volle interessarsi anche del gruppo delle azioni della Società decadente e dell'acquisto delle opere. A quella prima Permanente parteciparono tra gli altri Migliaro con una *Napoli vecchia*, Miola con *Gli elefanti di Pirro* e Domenico Morelli con *Gli amori degli Angeli* del 1885. Una mostra Permanente assolveva un duplice scopo: da una parte si poneva come sprone e stimolo al progresso artistico e come parametro di questo,



Camillo Miola

dall'altra come vanto della produzione degli artisti e dello stesso Circolo, soprattutto inteso per rafforzare i legami con gli enti museali e la rete informativa nazionale e internazionale. Anzi, i rapporti con le riviste e i giornali stranieri servirono all'organizzazione del Circolo anche come fonte inesauribile di *contaminatio* per l'organizzazione delle attività. L'arte comunque si era lasciata esiliare dalle istituzioni e il Circolo chiedeva di rafforzare le relazioni con la politica e la burocrazia; chiedeva ancora che l'arte tornasse al centro degli interessi politici come fonte produttiva del Paese. Un'attività rilevante svolta dal Ministero della Pubblica Istruzione, per esempio era quella di acquistare le opere più significative esposte soprattutto nelle mostre italiane, nazionali e delle Società Promotrici, destinate poi ai vari musei della penisola. Con questa politica d'accantonamento il governo si garantiva un discreto inizio del costituente patrimonio artistico contemporaneo nazionale ed evitava almeno in parte la diaspora delle opere soggette a espatriare nelle grosse reti commerciali straniere per evitare di finire *in situ* soggette a un mercato tirannico e disorganico. Questa politica di acquisto delle opere per conto dei diversi enti museali fu condivisa, con le dovute misure, anche dai monarchi.

Inoltre, le esposizioni annuali, paragonate alle mostre coeve della Promotrice, ne mettevano in luce, meglio di tanti scritti teorici apparsi sui giornali del tempo, i problemi reali, ed evidenziavano quanto queste del Circolo fossero ricche di stimoli veri e quanto quelle della Promotrice ne fossero prive.

Nel '92 si costituì un comitato, composto da Brancaccio, Di Giacomo, Stefano Farneti, Gervani, Rubino, Scarfoglio, finalizzato a indagare sulla "vitalità della Società"¹⁶⁴ e a esemplificarne delle soluzioni, come aumentare gli interessi del Circolo, non indirizzati unicamente all'attività espositiva, e ampliare le associazioni offrendone la possibilità anche a esponenti della cultura e della stampa.

Ma già dopo pochi anni si poteva rilevare che l'iniziativa di apertura del Circolo all'associazione di letterati, musicologi e musicisti, al fine di creare un vero centro propulsore di vita culturale, come dichiarò Francesco Netti, era fallita. Questo auspicato momento associativo non riuscì a concretizzarsi a causa soprattutto dei soliti problemi di diversità d'interessi e di mancanza delle caratteristiche manageriali dell'intellettualità partenopea, che non era mai riuscita a pensare in "grande". E la crisi piombò anche sul Circolo specialmente nel 1894, portando molti artisti a dissociarsi. E se Dalbono si dimetteva, Volpe prendeva il posto di Netti, scomparso, nel ruolo di segretario. L'anno seguente ancora grazie all'interessamento del principe di Sirignano i soci ebbero una nuova sede in piazza Municipio, mentre sembrarono un segno di rimonta le esposizioni che il circolo organizzò tra il 1896 e il '97 in villa Comunale.

Nel 1907 il Circolo, che si era aggregato nel 1902 al "Circolo forense partenopeo" divenendo Circolo Artistico Partenopeo, la cui sede era già in piazza San Ferdinando, si fondeva con il Circolo Politecnico, assumendo l'ultima denominazione di Circolo Artistico Politecnico.

Gli anni a venire furono fecondi: s'incrementò l'attività espositiva e si tesero gli sforzi economici nell'acquisto delle

opere d'arte, non soltanto dalla Permanente. Nel 1912 il ritmo delle esposizioni fu incessante: nella "Pompeiorama" la Permanente semestrale; nella sala da ballo del Circolo due mostre ogni anno, una di oli e sculture, l'altra di pastelli, acquerelli, bianco/nero, disegni autonomi e finalizzati alle arti applicate. Le arti applicate non fecero mai parte integrante del tessuto connettivo delle basi teoriche del Circolo e soprattutto del Circolo delle prime decadi del Novecento, che anche in questa assenza dimostrava la propria indole elitaria.

La tecnica del bianco/nero a pastello, a matita grassa o a carbone, fu rivalutata proprio in questi ultimi anni del secolo resistendo, come genere autonomo, almeno fino alla prima metà del Novecento, per poi tornare a essere supporto preparatorio, senza però perdere la nuova caratterizzazione. Di opere in bianco/nero, genere scaturente certamente dalla ormai diffusa circolazione delle fotografie, furono realizzate nel Novecento apposite esposizioni.

Dalla metà degli anni Ottanta in Italia e a Napoli il clima culturale e soprattutto pittorico non viveva certo uno dei momenti più coerenti. A Napoli contribuì a questo generale disorientamento anche la crisi della Società Promotrice di Belle Arti che determinava l'assenza di una linea da seguire.

Coesistevano diverse vie già battute o scoperte da poco. Da una parte, in una più generale crisi del realismo, l'esaurirsi del realismo minuto da "bambocciate", esaltatore degli intimi affetti familiari e delle più sincere pause meditative degli ex-combattenti, di matrice palizziana e morelliana; questo filone si trasforma, a partire dalla metà degli anni Ottanta, in un altro tipo di realismo, di resa però più stucchevole, celebrativo della poetica degli interni scabri ma di piacevole effetto e vivace risultato, dei Costantini, Campriani, Volpe, in qualche occasione Esposito etc., e nel quale molta parte era affidata anche a una tavolozza cromatica piena, in accordo con i moduli della Scuola di Resina e dei valori cromatici della pittura di Fortuny. Dall'altra coesisteva ancora il truce verismo sociale, formalizzato ufficialmente nel 1880-'81 dal binomio D'Orsi-Patini, che, almeno a Napoli, era rimasto un caso piuttosto isolato. E poi un'atmosfera di pseudo-simbolismo, o meglio di un simbolismo tutto partenopeo, non poteva, in una città dove l'adesione alla realtà era alle radici della secolare tradizione pittorica, distaccarsi troppo dai valori terreni.

In quest'atmosfera simbolista giocarono la venuta a Napoli di Gabriele D'Annunzio nel 1891, i legami dello scrittore-poeta con Francesco Paolo Michetti, che D'Annunzio conobbe prima nel 1876, (rinsaldandone l'amicizia nel 1880-'81), e soprattutto l'eco degli ambienti artistici romani coevi, in cui la presa del dannunzianesimo fu certamente più forte.

Mentre il rapporto tra D'Annunzio e le arti figurative è stato abbondantemente studiato, la risonanza che, se pur minima, il poeta ebbe a Napoli, non è ancora oggetto di uno studio approfondito, né può esserlo in questa sede.

Sebbene sia stato rilevato che la prima vera corrispondenza pittorica della poetica dannunziana fu il dittico di Giulio Aristide Sartorio *La Gorgone e gli eroi, Diana di Efeso e gli schiavi*, presentato alla Biennale di Venezia del 1899¹⁶⁵, rispon- denze all'estetica dannunziana si possono registrare anche precedentemente. D'Annunzio, ventenne, è a Roma nel 1883

dove iniziò la sua attività di critico d'arte e, almeno dal 1885 è possibile registrare a Napoli orientamenti simbolisti e vagamente dannunziani. Anche il giovane D'Annunzio predica l'adesione alla realtà, a una realtà non finta che rifugge da qualsiasi "falsità realistica", per ciò stesso da superarsi: "Noi siamo stracchi di codesta solidità che è pesantezza, di codesta purità che è freddezza, di codesto realismo che è bruttezza, di codesta fantasia che è esaltazione, di codesta drammaticità che è teatralità"¹⁶⁶.

La connessione dei dettami dannunziani con la produzione artistica del Michetti si fonda probabilmente proprio su questo primordiale motivo di attaccamento alla realtà, che per il poeta dovette risuonare come autentico. Già a partire dal 1882, anno della seconda edizione di *Canto novo*, i rapporti D'Annunzio-Michetti furono stretti. Contribuì certo al rafforzamento del loro legame anche la medesima origine abruzzese e la memoria nostalgica della loro terra natia. Inoltre, la rappresentazione insistente della gente compaesana, appartenente al filone folclorico abbracciato da Michetti, resa in chiave realistica, anche se, come disse Cecioni in senso dispregiativo "stritolata in mille pezzetti da doversi raccogliere col cucchiaino"¹⁶⁷, fu per lo scrittore una sorta di ritrovamento di se stesso o della vita a lui familiare.

Parafrasando Croce, che si soffermava sul rapporto tra i due, la pittura di Michetti colorava della gente d'Abruzzo la visione di D'Annunzio¹⁶⁸.

La prima edizione di *Canto novo* (1880) ebbe grossa fortuna e soprattutto a Napoli, dove il forte accento naturalistico, con sfumature addirittura darwiniane, meglio s'innestava nel naturalismo ancora attivo di Filippo Palizzi e dei palizziani. Anzi nel 1892 D'Annunzio in un suo profilo critico sul Palizzi, comparso su «Il Mattino» a un solo anno di distanza dal suo arrivo a Napoli, ritenendo il pittore un vero amante della natura e un suo sapiente conoscitore, lo rimproverò di non averne oltrepassato la soglia utilizzando la "forza occulta del sogno"¹⁶⁹.

Tornando al Michetti: la sua opera del 1880-'82, *Il voto* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna), riflettente il neobizantinismo circolante nelle esposizioni romane di quegli anni, dovette interessare D'Annunzio soprattutto per la ricercata preziosità della materia, di cui però notò una minore brillantezza rispetto alla resa de *Il Corpus Domini** presentato nel '77 a Napoli. Al *Voto* di Michetti, che spopolò alla Mostra nazionale di Roma del 1883, D'Annunzio dedicò un articolo pubblicato sul giornale «Fanfulla della Domenica», in cui chiarì la genesi del dipinto michettiano ritrovata in alcune impressioni che l'artista, interessato da sempre alle occasioni folcloriche abruzzesi, (in cui è da trovarsi anche l'origine del *Corpus Domini*), si fece alla festa di San Pantaleone a Migliani-co. D'Annunzio, nell'articolo, si soffermò anche sugli schizzi preparatori al dipinto, eseguiti a pastello e raffiguranti le figure riverse sul suolo (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna). Di questi studi rilevò soprattutto il profondo senso del vero: "Con che pura religione d'arte egli aveva ricercati ed eseguiti i più piccoli particolari che poi nel *quadro* divennero accenti sprezzanti!"¹⁷⁰. La gestazione del quadro fu lunga e travagliata: Michetti eseguì gli studi preparatori su alcune istantanee

scattate durante la processione e su altre fotografie nelle quali aveva fatto posare i soggetti. La fotografia ormai era divenuta supporto indispensabile dell'arte pittorica, diffusa e impiegata come mezzo di ricerca soprattutto a partire dalla fine degli anni Settanta. Gli artisti acquistavano blocchi di fotografie scattate da professionisti del mestiere, ma molti avevano imparato a farle da soli servendosi poi come spunti per più quadri. Già dalla fine del secolo il mezzo fotografico non servì soltanto per raccogliere immagini dei luoghi, o per catturare qua e là tra la gente, appunto nel corso di una processione di paese o nel mercato chiassoso di una Napoli intasata, qualche scena o qualche espressione particolare. Gli artisti impararono a mettere in posa i loro modelli e a fotografarli, lavorando poi su quest'ultimo passaggio. Ciò è alla base di molta ritrattistica di fine secolo e, per fare una veloce divagazione, un piccolo ritratto di *Ferdinando Russo* al balcone del Circolo Artistico Politecnico (Napoli, coll. Lubrano), realizzato da Vincenzo Irolli, è ricalcato su una foto identica anche nelle dimensioni (Napoli, Circolo Artistico Politecnico).

Un soggetto più volte ritratto a pastello da Michetti fu Donn'Annunziata, sposata dall'artista nel 1888, di cui pubblichiamo in questa sede una versione più tarda rispetto all'altro ritratto sempre a pastello del 1883 (Piacenza, Galleria d'Arte Moderna Ricci-Oddi). Come è già stato messo in luce da S. Fugazza nel 1988, Michetti utilizzò per quest'ultimo un supporto fotografico¹⁷¹.

Era il periodo che Michetti trascorse a Francavilla (Abruzzo) in compagnia di Costantino Barbella, Francesco Paolo Tosti e D'Annunzio. In Abruzzo, precedentemente però, Michetti aveva stretto un legame anche con Giuseppe Cosenza. Quest'ultimo contaminò dalla produzione del pittore abruzzese la resa brillante dei toni e quel colorismo sfavillante di matrice fortuniana. Anche Cosenza come Dalbono s'interessò alla poesia del mare, non oltrepassando però la soglia del puro vedutismo senza toccare il simbolismo marino raggiunto invece da Dalbono.

Almeno al 1888 si riconduce la commissione della decorazione del salone del villino Ruffo che Vincenzo Jerace ebbe dal duca Beniamino Ruffo di Guardialombarda, visto che a quella data risalgono i primi progetti e i primi schizzi. La decorazione di interi ambienti abitabili fu una moda ritornata in voga almeno dall'inizio dell'ultimo ventennio del secolo. Divenne una scelta elitaria, questa degli aristocratici, di erigere lussuose ville unifamiliari in contrapposizione all'avanzata della borghesia nascente e del modernismo che accorciava le distanze tra utilità e soddisfacimento estetico, tanto nelle palazzine con molti appartamenti quanto e soprattutto nell'oggettistica. Di fronte al villino Ruffo in via Crispi a Napoli vi era anche la casa-studio di Francesco Jerace (ora distrutta), con le finestre allungate per permettere l'entrata delle statue, completamente contestualizzata in clima floreale-umbertino con decorazioni dello stesso Vincenzo e pitture dell'altro fratello Gaetano. Per il villino Ruffo¹⁷², per il quale Vincenzo Jerace nel 1888 cominciò a eseguire i cartoni per sei lunette e alcuni riquadri centrali destinati al salone, l'artista decise di adottare come fonte iconografica il romanzo di Thomas Moore *Gli amori degli angeli*, tornato di moda verso la metà degli anni Ottanta,

ma a Napoli mai accantonato durante tutto il secolo. La scelta del dramma del Moore non fu certo casuale: rientrava in un rituale estetico proprio del momento, in cui dominava l'ideale dannunziano della bellezza intesa come gusto, nobiltà, raffinatezza, eleganza.

La sua intelligenza romantica e il suo credo poetico, che già potevano leggersi nella produzione animalistica, lo portarono a cogliere dell'opera inglese i momenti più drammaticamente intensi e nello stesso tempo soffusi di tenera e patetica dolcezza. E in perfetto clima dannunziano posarono per le angeliche figure le più belle fanciulle dell'aristocrazia napoletana (tra gli altri, il *Ritratto della Principessa Giovanna Bouferimont* del 1889, Torino, eredi Jerace), per rendere più veritiera l'idea di nobiltà spirituale dei volti e delle forme del corpo. Il riquadro centrale rappresentava l'incontro di *Dante e Beatrice* per il quale posò lo stesso Jerace, in costume medievale prestatogli dall'amico conte Ottone di Byland¹⁷³, con il quale visiterà il nord-Europa. Le decorazioni a sanguigna eseguite furono distrutte con l'arrivo degli americani all'indomani del secondo conflitto mondiale. Restano solo i pochi cartoni preparatori ancora a sanguigna dispersi in varie raccolte e degni, invece, di figurare insieme in un'unica lettura. La poesia dell'immagine de *Gli amori degli angeli* di Jerace, tra preraffaelliti e dannunzianesimo, fu alla base anche di opere successive sempre dello stesso genere. Alcune delle sanguigne eseguite alla fine degli anni Ottanta saranno ridatate posteriormente quando l'artista deciderà di dedicarle a qualche persona amica.

I tre angeli ribellatisi alla loro natura puramente spirituale tradiscono la propria discendenza divina amando tre fanciulle mortali. Jerace li raffigura col tratto fitto e vorticoso della matita rossa – con il quale si distinguerà come ricercato ritrattista – una tecnica che piacerà talmente al fratello Francesco da adottarla anch'egli in alcune sue rappresentazioni muliebri a matita. La tecnica a sanguigna dal segno fitto dunque, e integrata da quella a pastello monocromo, trattato invece con lo sfumino, era abituale dei preraffaelliti inglesi e piaceva in particolar modo a D'Annunzio se i seguaci di quest'ultimo la adottarono in maniera corposa. Nel testo dannunziano dell'*Isotta Guttadauro ed altre poesie* del 1886 i disegni di Sartorio, Ricci, Coleman, De Maria, Cellini, Carlandi, Formilli, Cabianca e di Alessandro Morani (figlio di Vincenzo), sono appunto eseguiti con queste tecniche. Già tra questi disegni, in particolar modo, e gli altri degli artisti seguaci di D'Annunzio e i cartoni de *Gli amori degli angeli* di Jerace vi sono molti punti di contatto. Jerace fu un dannunziano e sicuramente si lasciò condizionare anche dalla produzione preraffaellita che aveva conosciuto direttamente a Londra. Ma tra i preraffaelliti e Jerace c'è una differenza fondamentale: in Jerace fu evidente ciò che mancava, solo apparentemente, ai preraffaelliti, il sentimento d'una passione forte ma puramente spirituale e a un tempo legata ai sensi che la durezza dei volti sostenuti delle donne rappresentate dai preraffaelliti non lasciavano trapelare (caratteristica quest'ultima che piaceva proprio a D'Annunzio). Jerace pur ammirando l'opera di Lawrence Alma Tadema – la cui produzione fu presa come punto di riferimento dagli stessi preraffaelliti – non vi riscontra un giusto valore dato al sentimento: "Tadema abbracciò il mondo pagano e special-

mente imperiale. [...] i suoi quadri di piccole proporzioni rendono alla perfezione la vita pubblica e privata di tutta quella miserabile efflorescenza del mondo greco e romano rendendola viva parlante ai nostri occhi nei più minuti particolari. Una tale variata multipla figurazione commuove più gli occhi che la mente e il cuore come se mancasse di sangue e di globuli rossi, manca di passione e di fuoco"¹⁷⁴. Jerace quindi conosceva bene sia Alma Tadema sia i preraffaelliti, grazie all'occasione del suo soggiorno londinese, tanto da acquisire molte tecniche artistiche di questi ultimi, come le composizioni fotografiche a *collage*. Non condivideva però l'insufficienza espressiva delle loro raffigurazioni muliebri, ma ne apprezzava l'invenzione e la tecnica: nello stile di tante composizioni di Dante Gabriel Rossetti si pongono molte figure di Jerace tra cui quella di *Lea*, a sanguigna, (Napoli, Circolo Artistico Politecnico). Questa è raffigurata in un dolce profilo fatto di sottili contrapposizioni di ombra-luce, che si staglia nei bagliori divini che l'hanno chiamata al cielo. E infatti *Lea*, la donna amata dal primo angelo, nel romanzo è punita con la morte per aver osato ricambiare l'amore, ma viene assunta al cielo trasformata anch'essa in entità angelica per non aver voluto indagare sulle cause del creato, non avendo preteso di poterle comprendere. Il suo volto di delicata purezza, il cui profilo taglia di netto la composizione, è incorniciato dalla chioma disposta a raggiera in un tutt'uno con la luce divina. L'angelo amato invece è raffigurato da Jerace nel momento in cui ha la consapevolezza di aver perso tutto, e l'amore di Lea e l'ascesa a Dio, e stringe tragicamente le piume delle ali semiaperte (lo studio a matita è a Torino, presso gli eredi Jerace). A Napoli Jerace dovette tener conto anche dei dettami di Morelli che, lasciandosi anch'egli affascinare dal dramma del Moore, eseguì nel 1885 prima gli acquerelli e poi il dipinto a olio de *Gli amori degli angeli* (la tela è nelle raccolte Marzotto). Tra l'altro Morelli in precedenza aveva chiesto all'amico Pasquale Villari di inviargli il testo originale del Moore¹⁷⁵. A Londra Jerace non aveva conosciuto soltanto Alma Tadema. Aveva preso contatto anche con l'opera di Johann Füssli dal quale acquisì qualche frammento delle *Dannazioni*; e la sua conoscenza dell'arte europea e soprattutto londinese va molto oltre i pochi trafiletti riportati qua e là dalla critica. Inoltre, cosa non poco rilevante, il fratello Francesco conosceva la produzione di John Ruskin anche tramite Miss B. Hay, allieva del pittore inglese e compagna di Saverio Altamura. Vincenzo Jerace non si rifece però agli artisti londinesi in maniera passiva: il contatto con i preraffaelliti prima e l'ambiente franco-belga poi gli servì da sussidio al suo sostrato culturale già formato e del tutto originale. Su Rubi, il secondo angelo ribelle per amore di Lille, creatura terrena, si dischiude l'*Aurora**, che Jerace raffigura con il capo all'indietro e il cui profilo viene immerso nella luce, vera protagonista della composizione. Di Rubi Jerace redige varie rappresentazioni tra cui una simile a quella del primo angelo, con le mani che stringono le piume delle ali (già Bolzano, Palazzo del Governo). In un'altra versione *Rubi* è colto nel momento della preghiera al Signore, invocato per ottenere che la sua colpa ricada tutta su di lui e che così venga risparmiata la donna che ama. Tra le ali il volto abbassato, la bocca chiusa e gli occhi rivolti al cielo. Rubi è l'angelo più

infelice perché il suo bacio ha ucciso l'amata Lille incenerendola. Grazie alla sua delicata sensualità e alla sua raffinata cultura, Jerace raffigura anche *Lille* nel momento più elevato. "Con questo sentimento va di pari passo, come un carattere specifico del decadentismo del tempo, la dissonanza di una certa perversione, che ci riporta ai temi già d'uso nel periodo della Controriforma. L'amore ambiguo di Lille verso l'angelo demonio che la prosa descrive mentre l'artista si serve di più modelli, nel suo spasimante classicismo, per ottenere il massimo della bellezza"¹⁷⁶; lo stesso Jerace scriveva in terza persona nel suo diario: "scelse il corpo di una ragazza, le braccia di un'altra, non modelle ma fanciulle che posavano eccezionalmente per lui". E qui sfioriamo D'Annunzio.

Tipica del decadentismo è la scena in cui Lille invoca l'amante, il quale nell'amplesso la fulmina. Nel suo diario Jerace descrive il cartone che raffigura *Lille**: "Volle rappresentarla nel fiore degli anni, mentre, nel momento della massima tensione spasmodica, innalza la preghiera a Rubi ed inginocchiata tende le braccia a riceverlo... La scena è svolta in ombrosa campagna e dalle cime degli alberi i raggi lievissimi preannunziano l'arrivo del luminoso messaggero. La Lille è avvolta in un gran velo pieno di agitati svolazzi che però lasciano intravedere nette le forme leggiadre del suo corpo armonioso e palpitante con la testa rovesciata indietro e gli occhi chiusi".

Il terzo angelo Zaraf non è così infelice come i primi due. Non è ammesso al cospetto di Dio, ma almeno gode della grazia celeste vivendo con Nama che se non conoscerà mai l'ente divino non sarà distrutta come Lille. Zaraf, spirito elevatissimo, s'infervorò per una fanciulla che passeggiando sulla spiaggia cantava. Nama e Zaraf sono rappresentati in un'unica sanguigna che oggi è dispersa: "Nel quadro di Jerace la figura rappresentante Nama sino al busto, appoggiata dal lato destro nella punta di un'ala di Zaraf, occupa la parte, più bassa; Zaraf sta in alto. L'aria che spira dal volto della fanciulla è di una mesta dolcezza: c'è qualche cosa di mistico e qualche cosa di sentimentale nel tempo stesso. I capelli disciolti pendono dal lato destro; un velo gettato sul corpo lascia nudo il collo flessuoso e magnifico. Le fattezze sono regolari e pure, come in tutti i lavori dei fratelli Jerace. Il risalto della figura è dato da una luce piovente sul lato sinistro, in modo che il destro resti immerso nell'oscurità, e nel contrasto quel viso ovale acquista l'ineffabile espressione del candore"¹⁷⁷.

Anche nelle altre sanguigne non riguardanti il dramma del Moore, Jerace si abbandona alla sublimazione di un ideale femminile posto tra D'Annunzio e i preraffaelliti, aggiungendovi ciò che mancava a entrambi: quel sentimento spirituale profondo e intenso che non indulge soltanto alla resa estetica e al raggiungimento edonistico. Su D'Annunzio, come già detto, influì non poco il preraffaellismo pittorico e i suoi seguaci italiani, come il Sartorio e il Cellini, una cui sanguigna rappresenta proprio una scena tratta dal dramma del Moore: Cellini raffigura il primo angelo che rimane in terra assistendo all'assunzione al cielo della amata Lea, utilizzando tutta la scena, la cui iconografia si mostra certo più eloquente. Jerace, invece, ne coglie il momento più intenso, meno complesso iconograficamente, ma che rappresenta l'attimo di introspezione psicologi-

ca, l'attimo della consapevolezza della propria tragica condizione.

Anche se i contatti tra il poeta e i preraffaelliti furono sostanzialmente di derivazione letteraria, ciò bastò per creare una precisa atmosfera culturale. Anche la tecnica della sanguigna è un elemento comune ai preraffaelliti e a Vincenzo Jerace che la elevò a sua tecnica predominante. Nella «Tribuna» del 25 gennaio 1885 si legge su Miss Multon, degna di essere dipinta sopra uno sfondo di oleandri di Alma Tadema: "Figura ideale del poeta Dante Gabriel Rossetti. Vestita di velo bianco e su quel bianco il colore del volto acquistava una diafanità indefinibile. O Beata Beatrix". Questa figura è riscontrabile



Giovan Battista Amendola

nella seconda delle due Beatrici dell'*Isotteo* dipinta coi colori e gli atteggiamenti della figura del Rossetti. D'Annunzio scrive nel *Piacere* "uno di que' colori cosiddetti estetici che si trovano ne' quadri del divino Autunno, in quelli dei Primitivi e in quelli di Dante Gabriel Rossetti". Soprattutto sul D'Annunzio giovane è noto l'influsso che ebbe la produzione di Enrico Nencioni che a sua volta fu l'autore di una pubblicazione comparsa sul «Fanfulla della domenica»¹⁷⁸, sull'arte poetico-pittorica di Rossetti.

Ma tornando alla figura della Multon, assimilabile alla seconda Beatrice dell'*Isotteo*, essa riconduce anche alla *Beata Beatrix* del Rossetti (Londra, Tate Gallery) e al dittico *Salutatio in terra et in Eden* che, rimasto in fase di studio (1859), era destinato a William Morris per la sua casa rossa ad Hampton presso Londra. Nel 1902 Jerace partecipava all'esposizione di Belle Arti della associazione "In Arte Libertas" a Roma, con molte sanguigne, tra cui alcuni brani tratti dalla raffigurazione dell'opera del Moore. All'associazione aveva aderito nel 1892 il De Carolis, che però non aveva partecipato all'illustrazione dell'*Isotta* di D'Annunzio. Ma proprio quella inconsistenza sentimentale, quell'apparato inaccessibile di sensazioni irraggiungibili, che rendevano quei volti, per Jerace rappresentava un grosso limite. Tra l'altro Ruskin, di cui, come è stato detto prima, Vincenzo e Francesco Jerace conoscevano almeno la produzione – e non è escluso che l'avessero conosciuto di persona in uno dei loro soggiorni a Londra – aveva acquistato i disegni di *Amore e Psiche* eseguiti nel 1866 dal Burne Johnes e destinati a illustrare il *Paradiso terrestre* di W. Morris, donati poi al Museo di Oxford. È anche probabile che i due Jerace conoscessero queste sanguigne: almeno Vincenzo, che ha realizzato vari schizzi in pastello rosso di alcune scene della favola di Apuleio (di cui uno è in coll. privata napoletana e l'altro presso gli eredi di Torino).

Francesco Jerace scrisse al fratello che nella villa neroniana di Subiaco era stato rinvenuto un torso di Febo in marmo, d'una straordinaria bellezza molto simile al busto di *Lille*. Ciò testimonia che anche l'arte di Vincenzo ha una forte base classica, e che, soprattutto nella plastica, egli si lasciò ispirare dalla bellezza e dall'armonia delle forme della scultura rinascimentale con non poche indulgenze a quella neoclassica.

Nel 1883, all'indomani della mostra di Roma, D'Annunzio fece una difesa della pittura di Dalbono sul «Fanfulla della Domenica» del 4 marzo. La schiettezza delle vedute del golfo e delle canzoni sul mare piaceva al poeta, che si soffermava soprattutto sulla *Favola di Arianna* esposta in mostra, spronando Dalbono a occuparsi di soggetti mitologici più consoni al suo animo di poeta. Già le canzoni sul mare della metà degli anni Settanta e poi le varie sirene tra le onde marine mostravano quanto Dalbono si fosse incamminato verso una lettura simbolista del paesaggio, cui approderà nel dipinto *Festeggiamento bacchico*, comparso qualche anno fa sul mercato antiquariale napoletano. Consueta è di Dalbono la veduta della spiaggia marina con le sinuose donne-sirene, che spesso sfrutta eguali in più opere; com'è dimostrato dalla donna distesa sulla *Spiaggia flegrea** e da quella del dipinto *Pescatori sulla riva di Napoli**. Il simbolismo marino espresso dalle sirene affascinò

anche Vincenzo Migliaro come dimostrano le sue *Sirene al chiaro di luna**, dai toni argentei.

Alla fine del secolo si risvegliò il gusto non soltanto per la decorazione degli appartamenti privati ma anche degli enti pubblici. Ciò interessò soprattutto i dannunziani romani; ma anche a Napoli la tendenza fu seguita e condivisa da molti, ampiamente dal Netti. Già nel 1875 Netti rispondeva positivamente all'iniziativa del barone Miceli che creava nella sua casa un *boudoir*, impresa per la quale chiamò una "squadra" di artisti¹⁷⁹. Era ovviamente un caso più unico che raro, ma significava che il gusto dell'invaso decorato già s'inoltrava nella domanda del pubblico. Il *boudoir*, che in seguito andò smembrato, comprendeva opere da cavalletto e acquerelli di Morelli, Maccaro, Di Criscito, Tofano, Tusquez, Pagliano, i mobili laccati in bianco e rosa del Franceschi, il tappeto tessuto a Vienna sui cartoni di Morelli e Perricci, il lume da tavolo in bronzo di Gemito raffigurante un *clown*. Vi erano poi affrescate da Dalbono quattro scene di fantasia con l'amore per soggetto, (*Amore incompreso*, *Amor felice*, *Amor punito* e sul soffitto *Amor tiranno*), e vari scudi convessi decorati con soggetti floreali e motivi fitomorfi da Nacciarone. La tendenza alla decorazione parietale prendeva corpo almeno quindici anni dopo tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta.

Entro il 1899, data che compare, insieme con la firma del Vetri e la dedica di donazione del conte, sul soffitto della prima sala della Biblioteca Lucchesi Palli¹⁸⁰, nata nel 1888, il Vetri – autore di vari cicli ad affresco in alcune chiese di Napoli e del napoletano – eseguiva per il conte Febo Eduardo Lucchesi Palli gli affreschi nelle sale della biblioteca che il conte donava allo Stato italiano e quindi alla città di Napoli. Gli affreschi¹⁸¹ delle sale, che fanno parte del Museo Archeologico Nazionale, dove era collocata all'origine la biblioteca, trasferita in seguito in alcuni vani del Palazzo Reale di Napoli, risentono dell'atmosfera *liberty*, dai colori acquosi e dalle forme leggere, e raccontano storie mutate dalla drammaturgia teatrale, affini ai gusti e agli interessi del conte. Quest'ultimo, che aveva fatto persino costruire nella sua casa un teatrino, possedeva una sterminata raccolta di testi teatrali e nell'ultimo il proprio progetto della costituzione della biblioteca, che in un primo tempo pensò di donare al Museo di Gaetano Filangieri, fu incoraggiato da Achille Torelli. Accanto al Vetri lavorò Ignazio Perricci, altro artista del panorama napoletano, specializzato nella pittura a fresco e nella decorazione in genere. A Perricci il conte affidò l'esecuzione della decorazione, della progettazione architettonica interna delle sale e dei disegni di pavimenti e stigli. Gli affreschi del Vetri consistono nei quattro riquadri della prima sala con quattro scene tratte dall'*Aminta*, dall'*Adelchi*, da *La furiosa*, dalla leggenda di *Sant'Uliva*, dove è posta anche la data, la firma e la legenda del conte (che impone che la biblioteca non venga mai spostata; cosa che invece fu fatta). Nel salone sono raffigurati i personaggi più noti del repertorio teatrale, antico, greco e latino, e moderno, soprattutto cinque-sei-settecentesco tra cui *Aristofane*, *Plauto*, *Molière*, *Schiller*, *Goldoni*, *Alfieri*, *Tespi* e *Kalisada*, poi alcuni tondi in monocromo, in cui si rivede la tipologia settecentesca, e ancora le iconografie della *Storia*, la *Leggenda*, la *Commedia*, la *Tragedia*, la *Sulamite* tratta dal *Cantico dei*

Cantici, il *Prometeo incatenato assistito dalle ninfe* e la scena di *Ofelia pazza*, sostitutiva dell'*Amleto al cimitero con il teschio di Yorick*, ipotizzato nel disegno iniziale. L'impresa decorativa della Lucchesi Palli risuonò di benevola eco, se fu proprio il motivo per cui la Real Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti, su proposta dell'architetto Nicola Breglia, caldeggiata dal Morelli e approvata all'unanimità da parte del consiglio, volle il Vetri come socio. Nel 1902 Vetri scrisse un rapporto sul ciclo d'affreschi eseguiti da lui stesso nel pronao della chiesa di San Vitale a Fuorigrotta mentre nel 1918 dedicò un intero saggio all'insegnamento della pittura a fresco¹⁸² che testimonia il rinato interesse e la forte domanda. Oltre agli affreschi e alle pitture murali¹⁸³ – tra cui emergono anche le due scene de *La pesca miracolosa* e *La predica dalla barca** della facciata del Duomo di Amalfi – eseguite sia per committenze religiose sia per quelle private, il Vetri realizzò anche la decorazione del sipario del teatro di Santa Maria Capua Vetere.

La contestualizzazione bizantineggiante degli affreschi del Duomo di Amalfi fu una scelta comune a Vetri e a Biagio Molinaro; quest'ultimo, insieme con Ignazio Perricci, si occupò della decorazione a fresco e a tecnica mista del Duomo di Troia in Puglia (1858). La tendenza al neobizantinismo, seguita abbastanza intorno agli anni Sessanta, tornò in auge alla fine del secolo, all'interno di quel generale ritorno al neorinascimento, persistente degli anni Sessanta (l'opera *Le vergini savie e le vergini folli* di Giulio Aristide Sartorio, chiusa in una cornice neoquattrocentesca è del 1891). L'importanza data al fondo oro, che anche Saverio Altamura aveva sfruttato nell'opera a finto trittico degli anni Settanta, con *Gli apostoli Andrea, Paolo e Pietro* (Foggia, Museo Civico), tornò di moda negli ultimi anni dell'Ottocento, ma soprattutto nei primi del Novecento, nel repertorio dei preziosismi cromatici della nuova decorazione. Dopo il 1850, quando si decise di restaurare il Castel Capuano di Napoli, la cui sistemazione era diretta dall'architetto Riegler, a Molinaro e a Perricci, vincitori del concorso pubblico bandito per l'occasione, furono commissionate le decorazioni del salone, oggi quasi del tutto distrutte. Dei temi allegorici riguardanti la giustizia, che ovviamente furono scelti in base al contesto, il Molinaro, eseguì la *Giustizia che sposa la verità*, la *Giustizia trionfa in cielo*, la *Giustizia punisce il delitto*. A giudicare dai tre bozzetti (a olio finiti come quadri autonomi), di proprietà della Amministrazione Provinciale di Napoli, la resa finale fu abbastanza classicheggiante. Molinaro sfruttò persino l'inquadratura prospettica dal basso verso l'alto usufruendo dell'accorgimento tardo-quattrocentesco della balastrata in prospettiva. Sempre nel salone Ignazio Perricci provvide alla decorazione delle finte prospettive architettoniche della volta, con festoni, puttini, cornici mistilinee, motivi fitomorfi, riecheggianti la produzione barocca secentesca.

A Napoli la decorazione di sapore *liberty* era dunque compresa e condivisa sin dagli anni Novanta. Vincenzo Jerace è stato tra i napoletani quello che si è accostato maggiormente al *liberty* e all'*art nouveau*. Si può dire che la sua trattazione degli animali presenti tre aspetti diversi che corrispondono a diversi momenti cronologici: una prima fase è dominata da un senso naturalistico in piena adesione al filone palizziano; in

una seconda risolve il contatto tra l'uomo e la natura in chiave simbolista; nella terza, invece, l'animale è considerato come un puro spunto, un riferimento zoomorfo di una decorazione *liberty*, in analogia con quello che era il design *art nouveau* franco-belga. Tre modi di trattare la natura che convergeranno e continueranno parallelamente. Valgono a testimoniare questa contemporaneità d'indirizzi, tanti piccoli animali in bronzo, tra cui una *Volpe* del 1912, un *Cane che si morde la coda* del 1910, una *Maternità d'uccelli* (La Spezia, coll. privata), un *Gatto* (Napoli, coll. privata); poi l'*Angelo-serpe* del 1912 (con il busto di donna e la coda di serpente; in marmo a La Spezia, coll. privata; in bronzo a Cavalese (Tn), proprietà Morandini), che attesta una sorta di simbiosi tra la figura umana e l'animale secondo stilemi simbolisti. Al puro e semplice realismo succede una visione profondamente estetizzante: il "simbolo" entra nella rosa dei valori dell'iconografia jeraciana, un simbolo che lo fa divenire poeta alessandrino, e lo porta a una mirabile fusione di figure umane e figurazioni mutuate dai regni naturali, fino a quelle traduzioni poetiche che sono gli altorilievi della *Flora* e la *Fauna* eseguiti per il Palazzo Sirignano di Napoli e a quella potente immagine fantastica del mare nel camino del *Decus pelagi*. Con queste opere siamo agli anni 1888-'89. Il simbolismo marino è in questi anni affine alla produzione di molti artisti napoletani, e quest'opera affianca Jerace soprattutto a Dalbono ma anche ad Achille Mollica e al suo vaso in terraglia, già citato, presentato alla mostra di Torino del 1884. Il *Decus pelagi* fu esposto alla Mostra nazionale di Venezia del 1884¹⁸⁴; fu poi acquistato dal principe di Sirignano e rivenduto, tramite un'asta, all'inglese Beachman.

Ancora nel 1884¹⁸⁵ Jerace eseguì un intero album di studi a matita e a inchiostro che raffigurano *octopus* e cefalopodi più in generale. Si tratta di studi dal vero realizzati dagli esemplari presenti nella Stazione Zoologica di Napoli. Qui conobbe lo studioso Ernest Haeckel che gli inviò il suo libro *Kunst formen natur*, edito dal Bibliographick Institut di Lipsia-Vienna nel 1889, in cui si mettevano in evidenza le connessioni tra natura e arte, nel mondo naturale, e si parlava dei radiolari. Jerace si lasciò affascinare dalle forme allungate, rotondeggianti, dal movimento sinuoso di queste vite del mare che gli suggerirono quella fantasia decorativa che poi esploderà nella progettazione di vasi in maiolica, in ceramica, in marmo, in bronzo e in argento. A differenza della decorazione *art nouveau* di derivazione franco-belga quella jeraciana non è mai completamente astratta. In questo senso l'opera di Jerace è precocissima, basandosi sulla totale comprensione dell'oggetto nella sua struttura. I disegni delle forme marine realizzati nel 1884 sono solo il primo passo che porterà a quelle fantasiose realizzazioni degli anni Venti. La natura diviene stimolo d'interpretazione *liberty* ed è intesa come mero elemento decorativo. Leggere la natura tramite i metri della poesia, porta Jerace a trasformare gli elementi della natura in elementi di decorazione.

Una tappa fondamentale fu l'esposizione di Anversa del 1904, dove Jerace rappresentava l'arte italiana insieme con Costantino Barbella e Aristide Sartorio. Oltre a un gruppo di sanguigne e di marmi Vincenzo espone l'opera marmorea *Radiolaria*¹⁸⁶.

Considero attentamente il problema della cosiddetta arte applicata, intesa come un'elevata forma di artigianato. Perciò il suo incontro e contatto con l'artigianato fu ricco e produttivo per motivazioni e realizzazioni. La sua ricerca lo condusse a progettare una fontana per il villino Imparato con capitelli a forma di polpi attorcigliati su se stessi, a impiegare cioè ogni elemento della natura come uno spunto per la decorazione o come un suggerimento per un oggetto finito.

In tale prospettiva l'esperienza più importante fu quella del suo viaggio a Londra, dove si erano affermate le *Arts and Crafts* di William Morris: la conoscenza dei loro prodotti fu per lui la conferma della giustezza dei suoi convincimenti circa l'intimo sodalizio tra arte e lavoro manuale, tra arti "maggiori" e arti "minori"¹⁸⁷.

* Dedico questo mio lavoro, che considero preliminare ai risultati degli studi che conduco da anni sulla materia, ai miei genitori, Italo e Anna Valente, che me ne hanno consentito la realizzazione con la loro generosità.

¹ L'opera di recupero storico del Frangipane non riguardò soltanto l'Ottocento, ma spaziò anche in epoche precedenti, mirando a realizzare un quadro complessivo dell'arte originaria della regione calabrese e in molti casi riesumando l'opera di artisti di cui non si sapeva assolutamente nulla. Fu la prima conferma che la Calabria da sempre celava numerose personalità artistiche. Tra i suoi scritti ricordo *Calabresi del Seicento nell'insigne artistica Congregazione dei Virtuosi al Pantheon* (Messina 1929), *L'arte in Calabria* (1931), *Artisti calabresi e Risorgimento* (1961), gli stralci della rivista «Brutium», *Ignoti pittori calabresi nei codici della Regia Accademia di San Luca in Roma* (1931, 1932, 1963, 1964), *Antichi pittori di Calabria* (1952), *La Calabria e le arti del Rinascimento* (1952), *Pittori calabresi in un sodalizio romano del Rinascimento* (1963) etc. e gli scritti su Mattia Preti. Con questi e altri studi Frangipane assolveva una duplice funzione: 1) recuperava e rendeva note personalità artistiche fino ad allora sconosciute completamente e private della dignità critico-letteraria di cui invece avevano goduto nella loro epoca; 2) tentava di costituire una storia dell'arte calabrese e di fare in modo che anche la Calabria forgiasse i suoi ambienti artistici tali da attrarre e mantenere in sede i propri ingegni, evitandone la diaspora. E questo fu realizzato in parte nel periodo che va dal 1912 agli inizi della seconda metà del Novecento, quando, tramite le Biennali e l'opera divulgatrice della rivista «Brutium» e dei quaderni ad essa collegati, si offrivano maggiori possibilità sia agli artisti, di crescere e maturare nella propria terra paragonandosi anche ad artisti provenienti dalle altre regioni d'Italia, sia ai critici e agli storici, di costituire quel supporto atto alla convalida e alla propaganda necessarie per il progresso culturale. Oggi, le memorie di Alfonso Frangipane, il suo corposo archivio documentario, sono custoditi a Reggio Calabria dalla cura e dalla sensibilità della figlia del pittore-storico, la prof. Raffaella Frangipane Medici. A lei si deve la continuazione della pubblicazione della rivista, oggi momentaneamente sospesa.

² DALBONO E.-MORELLI D. 1915, p. 25.

³ Ivi, p. 14.

⁴ Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica.

⁵ Citato in FRANGIPANE 1913, p. 32.

⁶ Napoli, Amministrazione Provinciale.

⁷ Reggio Calabria, Museo Archeologico.

⁸ Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Sui pittori garibaldini cfr., tra gli altri, AA.VV. 1982c; 1984d; MARTORELLI in BARILLI ed. 1988.

⁹ Citato in RICCI 1960, p. 78.

¹⁰ L'opera, datata 1861, proveniente dalla raccolta Vonwiller, è ubicata nel Museo napoletano di San Martino. Si tratta probabilmente di un episodio dei moti insurrezionali di Palermo del 12 gennaio 1848 che Netti trasferì nella repressione della reazione violenta del popolo napoletano seguita ai contrasti nati il 15 maggio dello stesso anno sulla Costituzione, che in ultimo fu revocata dal re Ferdinando II. *Soldati e pittori nel Risorgimento*

italiano, a cura di M. Corgnati, Fabbri, Milano 1987, p. 166 (citato come CORGNATI ed. 1987).

¹¹ Napoli, Museo di San Martino.

¹² Trieste, Museo Civico Revoltella.

¹³ Milano, Galleria d'Arte Moderna; in deposito al Museo del Risorgimento.

¹⁴ PICONE PETRUSA 1991b, p. 507.

¹⁵ La tela in questione è stata accostata a un'opera dell'Induno, in cui è riproposta la stessa angolazione (Genova, Museo del Risorgimento). CORGNATI ed. 1987, p. 170.

¹⁶ La tela del Cammarano, ubicata nella Galleria d'Arte Moderna di Roma, misura m. 4,20x8,20.

¹⁷ Della coll. Dini, di Montecatini Terme.

¹⁸ Milano, Soprintendenza ai Beni Architettonici; in deposito dal 1960 al Museo del Risorgimento della stessa città.

¹⁹ NICODEMI 1945, p. 29. Inoltre parte della lettera è riportata anche in CORGNATI ed. 1987, pp. 194, 195.

²⁰ Lo si legge in una lettera di F. Palizzi a E. Pagliano, del 2 novembre 1861, in cui Palizzi cerca anche il sostegno dell'amico in opposizione alle norme adottate dal comitato organizzatore della Mostra nazionale di Firenze del 1861, per la costituzione del giuri. PICONE in AA.VV. 1991b, II, p. 520, nota n° 48.

²¹ Torino, Galleria d'Arte Moderna.

²² "[...] Il figlio del pppppppolo [sic!] è troppo smilzo: lunghissime le sagome, opaco il colore, non so cosa faccia o cosa dica; sembra sonare lo scacciapensieri o far scoppiettar le dita sulla bocca. Occupazione popolare. Ho visto un frrrrmente farsi più rosso della sua cravatta a guardar questo quadrettucolo, e giurare che il Simonetti era un satellite incaricato dal Gualterio di caricatureggiare i garibaldini. Chi non sa spiegarsi, non deve poi lamentarsi quando lo fraintendono." IMBRIANI 1868 (ed. consult. 1937, p. 148).

²³ Rendiconto della Società Promotrice di Belle Arti di Napoli del 1868. Dalla stessa fonte si rileva che l'Amministrazione Provinciale di Napoli acquistò in quella mostra anche le opere di Giovanni Ponticelli (*La convalescenza del cavalier Baiardo*), Federico Cortese (*Paesaggio*), Giuseppe Tramontano (*Giordano Bruno rinchiuso nelle carceri di Roma si rifiuta di confessare le sue dottrine*), Luigi Pagano (*Sulla spiaggia di Amalfi*), Francesco Sagliano (*Giulia figlia di Diomede lascia la strega dopo aver ricevuto da questa il filtro per innamorar Glauco*), Biagio Molinaro (*Cristoforo Colombo*), di cui almeno le prime tre sono ancora di sua proprietà. Inoltre, in qualità di azionista, la Provincia ottenne per sorteggio una cornice in noce intagliata secondo il gusto del XV secolo di Luigi Ottajano, il dipinto *I primi passi del fanciullo* di Michele Lenzi, e due opere di Luigi Pagano e di Giovanni Serritelli, non rintracciate. Il Rendiconto è corredato da un attento conteggio degli introiti, delle spese e del resto della contabilità, in cui compare che, in quell'anno, agli artisti autori delle ventotto opere, date in premio tramite sorteggio agli azionisti, toccò la somma di 10.370 lire.

²⁴ DALBONO C.T. 1868a, pp. 28-30. IMBRIANI 1868 (ed. consult. 1937, pp. 88-91).

²⁵ Il dipinto, dopo una serie di trasferimenti, durante i quali fu posto anche nel foyer del Teatro San Carlo di Napoli, è ritornato nei depositi del Museo di Capodimonte dove dovrebbe trovarsi attualmente.

²⁶ IMBRIANI (ed. consult. 1937, pp. 108-109).

²⁷ DALBONO C.T. 1868a, pp. 22-23.

²⁸ PICONE PETRUSA 1981, p. 35.

²⁹ Circa le venute a Napoli del pittore francese e la sua testimonianza, cfr. PICONE PETRUSA 1991b, p. 459.

³⁰ Il ritratto fu donato dal prof. Augusto Lala, un erede del pittore, al Museo fiorentino.

³¹ Riferisce Vittorio Imbriani, in maniera sarcastica e dispregiativa, che i due dipinti del Cefaly per essere comprensibili avevano bisogno di un lungo apparato didascalico: *Il commercio in Calabria: senza ponti, senza strade e coi briganti!... La ferrovia promessa dal Ministero italiano pel 1867 è rimasta in aria; e i Calabresi, veduto ch'è inutile lo sperare più strade, tentano mettersi in relazione con gli altri popoli affidandosi ad un pallone spinto da un razzo volante*. IMBRIANI 1868 (ed. consult. 1937, pp. 60-62). Sul dipinto *Il miglior modo di viaggiare in Calabria* si sofferma M.A. Fusco in AA.VV. 1984d, pp. 41-50, di rilevante importanza anche per altri quadri di costume politico-sociale e a tema garibaldino.

³² PICONE 1990b, p. 97.

³³ Anche C.T. Dalbono si sofferma sul quadro di Ponticelli, 1868, pp. 19-21.

³⁴ Sulle connessioni letterarie delle opere dantesche durante il secolo XIX, cfr. VALLONE A., *Dante*, in AA.VV., *Storia letteraria d'Italia*, 3 voll., Milano 1981; ID. *La critica dantesca nell'Ottocento*, Firenze 1975.

³⁵ NETTI 1980, pp. 53-54.

³⁶ Dal quadro di Molinaro, Francesco Di Bartolo trasse un'incisione ad acquaforte che espose alla Promotrice del 1864.

³⁷ R. Cioffi nella scheda dedicata al dipinto di Patini nota che l'artista non disegna fedelmente il quadro del Parmigianino, la *Madonna* destinata alla chiesa di San Salvatore in Lauro (ora Londra, National Gallery). La Vergine raffigurata con i modi manieristici dal Patini, sarà ripresa in alcuni dipinti più tardi. BOLOGNA ed. 1990, (scheda di R. Cioffi), pp. 279-280.

³⁸ Un'altra immagine della rivolta partenopea, *Masaniello che riceve la visita del Cardinale Triulzio*, del pittore Abbagnara, partecipa anch'egli di un realismo minuto discendente diretto degli insegnamenti palizziani, comparve nella Promotrice del 1876. Dell'Abbagnara l'Amministrazione Provinciale di Napoli possiede quattro scene sempre inerenti questo filone: *Viaggianti romani da Baia a Pozzuoli*, *Una procurata sorpresa*, esposta alla Promotrice del 1873, *Contadine sul fiume e Escursione mattutina di antichi romani sul mare di Capri*. Quest'ultimo dipinto riprende la tipologia delle *Canzoni sul mare* di Dalbono e di Cosenza. La barca sul mare di Napoli, ripresa da un determinato punto di vista in primissimo piano, è divenuta nella seconda parte del secolo un carattere peculiare di gran parte della produzione napoletana. In questo caso è trasformata dall'artista in un'imbarcazione romana, dotando la sua immagine di un sapore pompeiano che in questo caso non consiste nell'elemento predominante della scena.

³⁹ L'opera fu riesposta alla Mostra nazionale di Parma del 1870 con il titolo mutato in *Ferrante Carafa, porta trionfalmente per Napoli in groppa alla sua chinea Masaniello sorrentino, tratto fra il popolo plaudente dalla prigione di Castel Capuano* (fu acquistato dal re per il Museo Civico di Torino, dove è attualmente ubicato). Grazie a quest'opera, che in questa seconda occasione espositiva fu imposta alla cifra elevatissima di 11.000 lire, Marinelli ottenne la medaglia d'oro da parte del Ministero della Pubblica Istruzione, oltre al premio di 1.000 lire.

⁴⁰ Il blocco di schizzi del Marinelli, preparatori al quadro in questione, è di proprietà di uno degli eredi napoletani del pittore, cortesemente segnalatomi da M.C. Minopoli.

⁴¹ NETTI 1980, p. 18.

⁴² Ivi 1980, p. 16.

⁴³ CAUSA 1966a, p. 33.

⁴⁴ Ivi, p. 35. Quest'ultima opera si trova al Museo di Capodimonte di Napoli.

⁴⁵ NETTI 1980, p. 54.

⁴⁶ Le due *Marine* in questione di Rossano appartengono rispettivamente a una coll. privata e alla coll. Di Giacomo entrambe di Napoli. Sono pubblicate vicine, per facilitarne un veloce confronto, in AA.VV. 1988c.

⁴⁷ NETTI 1980, p. 110.

⁴⁸ Catalogo 1880a, p. 1.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ La Mostra nazionale di Firenze del 1861 fu organizzata nell'antico fabbricato della ferrovia Firenze-Livorno con aggiunti grandi corpi di fabbrica. Essa prevedeva molte classi di esposizione, tra le quali ricordiamo: la I per la Floricoltura e la Orticoltura, la II per la Zootecnica, la III per i prodotti agrari e florestali, la IV per la Meccanica agraria, la V per l'Alimentazione e l'igiene, la VI per la Mineralogia, la VII per la Lavorazione dei metalli, la IX per la Meccanica di precisione e la fisica, la XIII per il Setificio, la XV per il Cottonificio. La XXI classe consisteva nella Galleria Economica che comprendeva i prodotti destinati all'uso della classi meno agiate, prodotti che si distinguevano per il buon mercato, la bontà del lavoro e lo smercio facile. La classe di Scultura, la XXIV, ebbe per presidente Francesco Bonaini di Livorno, per vice Tito Angelini e per relatore il fiorentino Sebastiano Fenzi. Seguono poi la classe di Meccanica generale, l'VIII, quella d'Industria del lino, della canapa e della paglia, la XVI, le Vestimenta, la Mobilia, rispettivamente le classi XVIII e XIX, la classe di Disegno, pittura e incisione, la XXIII. La presidenza di quest'ultima fu assunta dal Marchese di Breme, la vicepresidenza dal bergamasco Giovanni Morelli, mentre relatore fu Francesco Manfredini e segretario Antonio

Zorbi di Firenze. Molte altre notizie tecniche sull'Esposizione nazionale fiorentina del 1861 si possono ricavare da vari articoli senza firma comparsi su "La Nazione", a III, Firenze 1861, nn 238 (26 agosto), 242 (30-8), 244 (1° settembre), 248 (5-9), 250 (7-9), 256 (13-9), 258 (15-9), 261 (18-9), 262 (19-9), 263 (20-9), 264 (21-9), 266 (23-9), 268 (25-9), 269 (26-9), 270 (27-9), 271 (28-9), 273 (30-9), 282 (9 ottobre), 285 (12-10), 292 (19-10), 294 (21-10), 298 (25-10), 299 (26-10) questo numero tratta dei quadri storici, 303 (30-10), etc. Sulla Mostra di Firenze del 1861 cfr. anche CINELLI 1983, pp. 21-36.

⁵¹ CELENTANO L. 1883, p. 448.

⁵² «La Nazione», a III, n° 244, Firenze 1° settembre 1861, senza n° di pagina.

⁵³ Da un articolo pubblicato su «La Nazione», a III, n° 303, Firenze 30 ottobre 1861, si rileva l'elenco in ordine alfabetico degli artisti, della classe di Pittura, insigniti da medaglia: tra questi ottennero tale onoreficenza l'Altamura per l'opera *I funerali di Buondelmonte*, il Celentano per il *Consiglio dei Dieci*, Federico Maldarelli per *La vedova del volontario*, il Mancinelli per *San Francesco di Paola*, il Morelli per *Gl'Iconoclasti*, il Pagliano per *La figlia di Tintoretto*. Tra gl'incisori fu premiato Cucinotta.

⁵⁴ Il Tano fu rappresentato da Raffaele Belliazzi. Altri ritratti di Garibaldi presenti in mostra erano quelli di Sebastiano de Albertis, *Garibaldi nei Vosgi* e il busto in marmo di Ercole Rosa.

⁵⁵ Demetrio Salazar all'interno dell'Esposizione del 1877 fu anche rappresentante degli artisti Cesare dell'Acqua di Pirano (Istria), Gaetano Chierici di Reggio Emilia, Lorenzo Gori di Livorno, Gelindo Monzini di Clivio, Luigi Querena di Venezia, Alfonso Testi di Savigliano; inoltre, secondo una testimonianza di Yorick, fu responsabile della cura editoriale del Catalogo (YORICK 1877, p. 215). Gli artisti non furono i soli a rappresentare gli altri pittori. Netti, Marinelli, Achille Formis e altri rappresentarono molti nomi; ma questo ruolo fu ricoperto anche da un capostazione delle Ferrovie romane, che rappresentò il fratello, l'artista Antonio Scappini di Corneto Tarquinia.

⁵⁶ I membri componenti il Giuri riportarono le seguenti votazioni: Palizzi 327 voti, Morelli 252, Pagliano 124, Busi 122, Boschetto 99, Bianchi 82, Bertini e Petrocelli 76, Signorini 73, Ussi e Mancini 66. Per la scultura, Vela 157, Rivalta 156, Rosa 141, Monteverde 125, Lista 124, Tabacchi 108, Franceschi 102, Balzico 85, Belliazzi 75; mentre per la terza classe, Pericci 98, Mengoni 84, Ruggiero 71, Castelli 65 e Basile 49. (NETTI 1980, p. 134).

⁵⁷ Netti riferisce inoltre che le opere esposte furono 1410, ripartite in 619 oli, 76 acquerelli e pitture varie, 57 disegni, incisioni, stampe e varie riproduzioni, 335 sculture, 196 progetti architettonici, 127 manufatti di arte applicata (NETTI 1980, p. 135). Dal Catalogo 1880a, si evince invece che il totale delle opere presentate fu di 1314. (Ivi, p. 2). Discutere di queste cifre non è certo questione oziosa, bensì si tenta di determinare, cercando di riportare le notizie più esatte possibili, il successo di una mostra di grande importanza per l'arte ottocentesca. Inoltre, da quest'ultima fonte si apprende che il ricavato della vendita delle opere compresi i premi fu di lire 256.000, mentre una lotteria di capi d'arte produsse 300.000 lire. Ibidem.

⁵⁸ La guida fu pubblicata per i tipi Luigi Gargiulo nel 1877. L'Abbatecola scrive nella dedica introduttiva al suo testo: "Non si può parlare della Grande Esposizione Nazionale di Belle Arti di Napoli senza concorrere col pensiero agl'immensi sforzi operati da Voi per l'attuazione della presente mostra, e a ciò che avete fatto perchè l'Arte Napoletana avesse quel degno posto, che le spetta in mezzo alla Storia delle Arti italiane".

⁵⁹ La Commissione Reale dell'Esposizione Universale di Vienna del 1873, riunitasi a Roma nel febbraio di quell'anno, per evitare che alla mostra giungesse, da parte degli artisti italiani un numero elevatissimo di opere - ipotizzato cinque volte superiore a quello comparso a Parigi nel 1867 - dal momento che lo spazio assegnato all'Italia non potesse ospitarne una mole così consistente, si rivolse alle Accademie, che, inviando un nuovo ordine, invitassero ciascun artista a presentare una sola opera. «La Patria», 27 febbraio 1873.

⁶⁰ Lorenzo Delleani espose alcune maioliche dipinte intitolate *Sul molo a Venezia* (all'epoca di proprietà del marchese Emanuele d'Azeglio), *Incontro sul ponte della Paglia e Piazza Ducale a Venezia* (già proprietà del conte Panissera), *Lungo Arno a Firenze* (Torino, Circolo Artistico), *All'ingresso della porta della Carta in Venezia* (già proprietà Tabacchi). Altri espositori dei manufatti erano: Bartolomeo Ardy di Saluzzo con maioliche dipinte e cotte a gran fuoco (gli *Acquedotti di Claudio*, *Il Tevere*, *Ostia*,

L'inverno, *Presso Nettuno*, già proprietà del conte Panissera di Veglio); Giuseppe Monticelli di Torino con altre maioliche dipinte e cotte a gran fuoco (*In viridarium*, proprietà del conte Panissera di Veglio, *Idillio e Filatrice*); Pompeo Carafa di Noja con maioliche dipinte a gran fuoco sopra smalto a crudo; Gaetano Battaglia, Antonio Ferraresi di Roma, la Società Ceramica Farina, Carlo Pattey, Giulio Viotti e Antenore Soldi, tutti con varie maioliche dipinte e cotte a gran fuoco.

⁶¹ Il vaso del Mollica è pubblicato in un breve ma interessante articolo di S. Pettenati, sulla ceramica comparsa alla mostra torinese del 1884, in AA.VV., *Studi di Storia dell'Arte in memoria di Mario Rotili*, 2 voll., Napoli 1984.

⁶² ABBATECOLA 1877, p. 92.

⁶³ Ivi, p. 266.

⁶⁴ Rocco La Russa eseguì (non ai fini dell'Esposizione) un busto in marmo che ritrae Giuseppe Benassai. Il suo gruppo in marmo *Costume calabrese* è citato da ABBATECOLA 1877, pp. 265-266.

⁶⁵ La tela del Di Chirico fu acquistata prima dell'Esposizione dal Goupil. DELLA ROCCA 1883, p. 201 e AA.VV. 1991b, II, (scheda di M. Picone), p. 805.

⁶⁶ Il dipinto a olio su tela *Giovanetta in costume*, di cm 80x54, è stato esposto alla I Mostra d'antiquariato realizzata a Bari l'anno in corso. È inoltre pubblicato nel catalogo di quella vendita, *Expo-Antiquariato. I^a Mostra di Bari 1993*, Electa, Napoli 1993, p. 56.

⁶⁷ LEVI 1881, p. 163.

⁶⁸ Il dipinto mostra un paesaggio innevato con lateralmente una chiesa sulla cui scalinata è fermo il corteo nuziale. In avamposto compare un gentiluomo elegante che offre il braccio alla sposa, contadinetta graziosa e ben vestita. Subito dopo quattro uomini sollevano la parata trionfale, mentre in posizione arretrata si scorge lo sposo. Fa da quinta la massa dei parenti e dei curiosi che invade lo spazio fino a raggiungere la chiesa, mentre nascosta in un angolo una povera vedova stringe il figlioletto, quasi rivivendo le sensazioni che lei stessa aveva provato e che ora, il destino, che l'aveva privata del marito, gliela rendeva più amare. ABBATECOLA 1877, pp. 45-47. Inoltre è pubblicato in PALLEGGIANO 1958.

⁶⁹ FLORIMO, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, 4 voll., Napoli 1894.

⁷⁰ CROCE B., *Il Conservatorio dei poveri di Gesù Cristo e la leggenda del Pergolese*, in «Napoli Nobilissima», V, Napoli 1869, pp. 34-36.

⁷¹ Il dipinto del 1888 è di proprietà dell'Amministrazione Provinciale di Napoli. La redazione del '90 è al Museo di S. Martino.

⁷² S. (S. CUCINOTTA) 1872.

⁷³ La tela di Nicola Palizzi è pubblicata da PICONE 1991b, p. 497.

⁷⁴ L'articolo fu pubblicato dall'Imbriani sul n° 38 de «Il Calabro», giornale fondato nel 1869 e diretto da Vincenzo Girimale, edito per i tipi dell'Orfanotrofio, di Catanzaro. Successivamente fu riedito sulla «Gazzetta di Avellino», a IV, n. 22, Avellino 9 giugno 1877.

⁷⁵ ABBATECOLA 1877, p. 282.

⁷⁶ IMBRIANI 1877a.

⁷⁷ Parlando appunto della tela *Blitz imprudente*, molto piccola, De Pasquale-Pennisi esprime parole d'ammirazione: "vale assai più di qualcheduna di quelle composizioni colossali che fanno sbadigliare". Inoltre, riporta, alle pp. 44-45, una descrizione del quadro *Blitz imprudente* del Cosenza: "Un altro quadretto color di rosa che mi è piaciuto molto, che ho riveduto e che m'è tornato a piacere è stato quello del Cosenza: *Blitz imprudente*. In un giardino, presso a un pesco fiorito, il cagnolino d'una donnetta elegante, abbaia verso qualcuno di cui non si vede che l'ombra sul terreno, e che pare venga dietro alla sua padrona. *Blitz*, il microscopico cagnolino dell'Avana, è imprudente perchè colla sua petulanza dà appiglio al bellimbusto intraprendente rappresentato nel quadro dalla propria ombra, di attaccar discorso colla sua padrona, l'elegante donnetta, vestita di nero ch'è nel primo piano del dipinto. È questo un pensierino ben colorito, e disegnato con diligenza su pochi centimetri di tela". DE PASQUALE-PENNISI 1877. In ABBATECOLA 1877, p. 280, si legge: "Bellissimi sono il *Blitz imprudente* e la *Piazza del Pendino* del Cosenza Giuseppe, il quale con ottimo colore, esattissimo disegno, con scrupolosissima esecuzione ha presentato due quadri pregevolissimi".

⁷⁸ I due ritratti, che i coniugi si scambiarono, sono pubblicati entrambi. Quello di mano di Dora Salazar è in bianco/nero.

⁷⁹ DE PASQUALE-PENNISI 1877, p. 51.

⁸⁰ Nel testo dell'Abbatecola del '77 si legge, in relazione ai pastelli della Salazar: "Sono eseguiti con molta precisione di disegno e con un colore molto gaio e franco, specialmente nelle carni che ci è molta trasparenza; oltre poi ad una imitazione bellissima di stoffe, veli e gioie. E di fatti chi non ammira il velo bianco sulla carne del ritratto a sinistra di chi guarda? Chi non pone mente al bellissimo ritratto situato in mezzo ove ci è un abito di setina rossa ed un ottimo sciabò di tutto bianco? Chi non pone mente al broccato di amatiste nel ritratto a destra di chi guarda e non ne vede la trasparenza? Senza più dilungarmi concludo che sono dei molto belli lavori [sic!], e diventano bellissimi quando si pensa che sono pastelli colorati, genere difficilissimo e che facilmente si potrebbero cacciare delle tinte sporche, o delle tinte non trasparenti. La signora Salazar si è mostrata degna del suo nome, e si è rappresentata benissimo nella presente mostra". ABBATECOLA 1877, p. 71. L'Abbatecola avrà certamente speso qualche parola di troppo per la sua devozione al marito della Salazar, a cui - è da tener presente - ha dedicato l'intero libro. Ma pur ridimensionando il giudizio dall'enfasi retorica, non si può certo discutere sull'abilità della Salazar nell'uso del pastello, tecnica estremamente difficile ed impegnativa.

⁸¹ YORICK 1877, p. 55.

⁸² Ivi, p. 55.

⁸³ La statua in marmo raffigurante *L'emancipazione dalla schiavitù*, di Giacomo Ginotti di Roma, è a Napoli, al Museo di Capodimonte.

⁸⁴ Dal momento che il quadro è disperso, può essere interessante riportare il giudizio: "Quella donna paonazza, che dorme tutta nuda sopra una materassa rossa, con un cuscino azzurro, sotto una tenda gialla, coperta appena da un velo bianco [...]. Quella giovane così dormigliona e così colorita, deve abitare in un mezzanino, e sarebbe carità procurarle un quartiere un po' più alto perché le fosse lecito di dormire a quel modo a finestre aperte e senza temere occhio indiscreto!... Non già che dispiaccia vederla. È una giovane di bellissime forme, immersa nel sonno più placido, alla luce vespertina che penetra dal finestrone là in fondo. Non le manca che russare". YORICK, cit., p. 153. Vale la pena di riportare anche un altro giudizio, quello dell'Abbatecola, pittore: "Spirito e materia del Tallarico Achille è una larga tela ove si vede una donna nuda su di un divano di stoffa, e lei è avvolta in un largo velo. La figura è in ombra, e nel fondo vi è un limpido cielo: il Tallarico, uno dei bravissimi nostri artisti, ha voluto tentare in questo quadro delle fortissime difficoltà le quali parte son riuscite, ed il dipinto non va immune di pregi, come fosse l'espressione della figura che sogna [...] un sogno materiale". ABBATECOLA 1877, p. 272.

⁸⁵ La statua della *Martire cristiana* di G. Argenti fu pubblicata sul «Giornale dell'Esposizione Italiana del 1861».

⁸⁶ Così il Netti si esprime: "Infine una *Grotta degli zingari* di Rubens Santoro di Calabria, formata da una spaccatura di roccia, annerita dal tempo e dal fumo, ruvida, corrosa, scheggiata, con delle ragnatele nelle fessure e un uccellaccio morto inchiodato nel sasso, ottimamente dipinto e con maggiore abilità delle figure: - e poi due marine. La prima: *Marina di Maiuri sulla Costa di Amalfi*, è dello stesso artista. È una piccola tela tutta grigia come una perla. Il sole è leggermente velato dai sottili vapori di una bella mattina. Un fiocco di nebbia si eleva lungo la collina verdeggianti; e sulla spiaggia dei pescatori tirano le reti". (NETTI 1877, p. 176). Aggiungo qui le due critiche di Abbatecola e di De Pasquale-Pennisi. A pag. 240 di ABBATECOLA 1877, a proposito di *La grotta degli zingari*, si legge: "Questo dipinto è eseguito molto bene, e le figure degli zingari che chi sta cucinando e chi è in piedi, e chi in altro atteggiamento accosto alla bocca della grotta son trovate benissimo. Un bravo di tutto cuore per l'ottima esecuzione". Tutto il contrario di quanto aveva detto il Netti. Continua poi con la *Marina di Maiuri sulla Costa di Amalfi*: "Questo pezzo di marina con pescatori sul lido che tirano la rete, è eseguito egregiamente e con moltissima verità, vi è ottimo disegno, buon colore e ben armonizzato, e nella scena vi è molt'aria". De Pasquale-Pennisi riferendosi alla *Marina di Maiuri*... rileva l'intonazione grigia della "bellissima" tela, così come aveva fatto il Netti. DE PASQUALE-PENNISI 1877, p. 49.

⁸⁷ Risulta perciò fondamentale riportare la critica e, in particolar modo, la descrizione, dal momento che il dipinto è tuttora disperso: "Dante è in piedi come se scendesse da una strada a gradoni di terra piena di erbe e spine e qualche cardo, e guarda giù Roma nell'ombra, della quale si distingue bene solo il Colosseo. Il soggetto è bello ed indovinato e si vede che l'artista lo sente molto. Quel cielo cupo su Roma, la città che poco si lascia distinguere, la luce dall'alto ed il raggio di sole che segue Dante, rende

benissimo il concetto. È Dante che porta la luce a Roma caduta nelle tenebre della barbaria ed il sole vi sarà quando Dante vi è giunto. Questo è il concetto dell'artista, il quale ha disposto il paesaggio sì bene da dar perfettamente la spiega di ciò che esprime la figura del Dante. Dante non è un uomo nel quadro del Mazzia, ma è un'epoca, è un sentimento. Questa tela non rappresenta una scena di famiglia, un quadro storico od altro, ma è la luce italiana che si spande per mezzo del sommo poeta. Il concetto del Mazzia è alto e di tutto cuore mi congratulo col bravo artista. L'esecuzione è buona. La figura del Dante è dipinta larga, sucosa, e vi è un buon disegno. Il paesaggio è buonissimo e sotto quei tocchi sicuri e vibratili è una poesia che piace molto. Avrei desiderato che l'egregio artista avesse posto più cura a dipingere la linea di nuvole nel cielo che staccano la luce dall'ombra, poichè non avrei voluto vedere quasi una linea dritta, ma rotta da sfrangiature come suole avvenire nel vero. Ma si tratta di noi alla bellezza del dipinto e al sublime concetto del quadro". ABBATECOLA 1877, pp. 162-163.

⁸⁸ "La maniera del Mazzia è romantica, e si distingue per un colore giusto, e per un modo di dipingere largo". *Ibidem*.

⁸⁹ FRANGIPANE 1913, p. 24.

⁹⁰ Ivi, p. 26.

⁹¹ «Il Piccolo», Napoli 1872. Citato in FRANGIPANE 1913, p. 26.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ "Il Dante del Mazzia, scende lieve dall'Eliso dove dimora, non sapresti dire se ombra o uomo, certo illuminato dalla luce spirituale e divina. Scende tra i bronchi e i cardo spinosi di questa terra, e si affissa in Roma avvolta ancora nelle tenebre del doppio servaggio. Ma il poeta che lesse nelle pagine del destino la sorte riserbata all'Italia, guarda codeste ruine collo sguardo sereno e fidente di chi prevede un più lieto avvenire". DALL'ONGARO 1873, pp. 94-95.

⁹⁴ Per altre notizie sull'esposizione torinese del 1880 cfr. LAMBERTI 1983.

⁹⁵ Al riguardo esiste un testo - pubblicato da Primo Levi nell'introduzione alle sue recensioni sull'esposizione, comparse su «La Riforma», poi pubblicate nel volume LEVI 1880-1881, pp. 5-13 - esaustivo circa la posizione dei membri napoletani: "per giungere a questo scopo [un'arte nazionale e non regionale], è necessario un centro stabile per le mostre d'arte, un centro ove il tempo distruggerà ogni influenza locale, se ve ne fosse, e ove tutti gli artisti accorrono. [...] Roma, per nostra buona fortuna, trovasi in condizioni eccezionali in fatto d'arte. È un centro neutro. [...] È a Roma sopra tutto che potrà formarsi un pubblico cosciente ed una critica autorevole; un pubblico che vedendo, a periodi determinati, passare innanzi a sé l'arte italiana, ne avverta tutte le manifestazioni [...]. Solo un pubblico largamente italiano, cioè dove si trovino fusi tutti gli elementi del nostro paese, potrà sorgere una critica, cui gli artisti s'inchinino, e che sia per loro una lezione o un titolo di gloria. È a Roma che la presenza di tutta l'arte italiana potrà alla fine illuminare il Governo sulla necessità di fare restituire all'arte il posto che essa ha avuto in altri tempi in Italia...". Parzialmente ripubblicato in LAMBERTI 1983, p. 38.

⁹⁶ La delibera comunale è del 4 luglio 1877.

⁹⁷ I cinque delegati erano: Carlo Felice Biscarra, Francesco Gamba, Federico Pastoris, Luigi Rocca e il conte di Sambuy.

⁹⁸ Catalogo 1880a, p. 7.

⁹⁹ Da un rapporto del conte di Sambuy, circa il numero degli espositori e delle opere esposte, si è potuta ricavare questo quadro:

	ESPOSITORI	OPERE
PITTURA	741	2063
SCULTURA	239	625
ARCHITETTURA	79	161
ARTE APPLICATA ALL'INDUSTRIA	186	1152

Per ciò che riguarda i sotto-comitati e i membri componenti: il presidente era Ernesto Balbo Bertone conte di Sambuy; il Comitato Nord era costituito da Gamba, Biscarra, Delleani, Ghirardi, Pollonera e dai membri di una commissione specifica di architettura (Ceppi, Mazzucchetti, Petiti, Reyceud, Ferrante). Il Comitato sud era composto da Gonin, Ardy, Cerruti-Bandue, Morgari, Ghisolfi e da una commissione di scultura (Della Vedova, Belli, Cuglierero, Tabacchi, Toesca). I comitati si basavano anche sui membri di una commissione di Arte Applicata all'Industria (Ferri, Jannetti, Tamone, Teja, Bellinzoni). Il comitato esecutivo, presieduto dal conte di Sambuy, comprendeva il barone Gamba, Pastoris, Biscarra, Rocca, Ardy, Ceppi, Corsi, Della Vedova, D'Azeglio, Ferri e Panissera. Per queste e altre notizie più tecniche, cfr. Introduzione al Catalogo 1880a.

¹⁰⁰ FILIPPI 1880a, p. 1.

¹⁰¹ CHIRTANI 1880a, pp. 142-143.

¹⁰² Il premio vinto da Francesco Jerace rientrava in un modo antiquato di suddividere i premi di merito. Le 104.000 lire, stabilire come somma totale, dovevano essere distribuite in due premi per i quadri di storia di lire 14.000 ognuno, due per la pittura di genere di lire 5.000, due per la pittura di paesaggio ancora di lire 5.000 ciascuno, due di lire 3.000 per i busti in marmo, due di lire 10.000 per le statue in marmo, due di lire 10.000 per i gruppi in gesso e un premio di lire 10.000 per il migliore disegno d'architettura.

¹⁰³ Il *Proximus tuus* era dipinto in grigio per sottolinearne appunto i caratteri di tristezza e drammaticità.

¹⁰⁴ Con il bronzo *A Posillipo*, inoltre, D'Orsi ottenne il diploma di merito senza lucro. Ultimamente in una collezione privata napoletana ne è emerso uno degli esemplari.

¹⁰⁵ La conferenza intitolata *Artisti, mercanti e pubblico nella seconda metà dell'Ottocento*, è stata tenuta dalla prof.ssa Maria Mimita Lamberti all'Istituto degli Studi Filosofici di Napoli dal 23 al 26 marzo 1992. Riguardo all'accusa che fu lanciata al D'Orsi, di aver ritratto un contadino pellagroso, cfr., tra gli altri, anche «L'Esposizione italiana del 1881 in Milano», Milano 1881.

¹⁰⁶ L'opera di Ximenes fu acquistata dal duca d'Aosta alla elevatissima cifra di 25.000 lire. LAMBERTI 1983, p. 41.

¹⁰⁷ FILIPPI 1880a, p. 1.

¹⁰⁸ Fontana al proposito scriveva: "Egli è perciò che io, ammiratore senza limiti di quelle potenti estrinsecazioni artistiche che sono le opere del signor D'Orsi e specialmente del *Proximus tuus*, ho parimenti una ammirazione profonda per le opere del signor Francesco Jerace di Napoli. Quando dico opere intendo parlare della *Mariella della Marion*, del *Ritratto del Soggetto romano* e specialmente della *Victa*, poichè suppongo che neppure l'egregio artista sarà dell'opinione d'aver fatto delle cose efficacissime colla *Ines* e col *Sasà mio*. Ciò che è innegabile si è che basterebbero le cinque opere d'arte da me enumerate per dar fama a cinque scultori d'indole diversa, e ciò che è innegabile ancora è l'attitudine veramente meravigliosa che il signor Francesco Jerace mostra di avere per i generi differenti di scultura". FONTANA 1880, p. 34. Il *Soggetto romano* di F. Jerace fu indicato nel Catalogo della Mostra come altorilievo. Al proposito il Fontana definì erronea tale qualificazione, poichè tra la parete di roccia e le figure della composizione "ci potrebbe passare una persona". Il critico avrebbe perciò optato per definire il *Soggetto romano* un gruppo in gesso.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ Oggi il *Soggetto romano* di F. Jerace è nella Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma.

¹¹¹ FONTANA 1880, p. 38.

¹¹² LAMBERTI 1983.

¹¹³ Uno dei marmi è oggi al Museo Civico Gaetano Filangieri di Napoli.

¹¹⁴ Questa critica estrapolata dal testo del Salazar è riportata in BONUOMO 1987.

¹¹⁵ A voce riferisce questa informazione Luigi Matafora, dapprima aiuto poi genero del maestro, di cui conserva da estimatore molte memorie. In una nota Maria Mimita Lamberti riporta che la *Victa* rappresentava una regina di Persia costretta alla libidine dei vincitori e che nelle recensioni dell'epoca non ha trovato riferimenti sull'interpretazione politica riguardante la Polonia e nessun altro riferimento a persone polacche facendo così arguire che non è a conoscenza dei giudizi del Salazar e del Fontana (LAMBERTI 1983, p. 53, nota n° 53). Il Fontana invece, la fonte certamente più attendibile, dal momento che ebbe modo di parlare direttamente con l'artista, spiega che la modella della *Victa* era una fanciulla polacca che Jerace conosceva e che doveva posare per una statua intera che avrebbe dovuto rappresentare una leggenda greca, secondo la quale la *Victa* sarebbe una fanciulla, figlia di un principe elleno, che, viaggiando per l'Epiro assieme al padre, fu sedotta e oltraggiata da un brigante che insieme con altri compagni l'aveva derubata degli averi, e avrebbe rinunciato alla sua parte di bottino per avere la fanciulla. Il Fontana riferisce che il busto della *Victa* rappresenterebbe, a quanto gli aveva detto lo stesso autore, la principessa immediatamente dopo l'oltraggio subito, con le mani legate dietro la schiena, cosa che l'artista non fece a tempo a realizzare, dandone solo l'idea, a causa delle reticenze della modella (FONTANA 1880, pp. 72-76). La storia della *Victa* si complica ancor più alla notizia, riferitami sempre da Luigi Matafora, che per il busto posò

la modella "Cosarella", poi moglie di Gemitto. Sulla *Victa* e su altre opere esposte alla mostra torinese del 1880, cfr. VERDINOIS 1880.

¹¹⁶ Questo giudizio di Panzacchi sulla *Victa* è riportato da CECIONI 1932, pp. 105-107.

¹¹⁷ LAMBERTI 1983, p. 44.

Il Fontana nella sua critica della mostra torinese si sofferma a lungo sulla *Victa* di F. Jerace paragonandola solo ad un altro capolavoro, il *Proximus tuus* del D'Orsi.

¹¹⁸ Due repliche del *Somarello che gioca con un coniglietto* di Vincenzo Jerace sono in coll. privata di La Spezia e in coll. privata di Castellammare di Stabia.

¹¹⁹ "L'asinello microscopico [...], mi ha ricordato un capolavoro del Palizzi, il celebre pittore di animali. Questo quadro era intitolato *Nozze al villaggio*, e rappresentava puramente e semplicemente, grande al vero, la bella testa intelligente e buona di un ciuccio, tutta inghirlandata di fiori, tutta adornata da fronzoli e da nastri. Era quella dell'asinello incaricato di trainare fra poco alla chiesa i due sposi sul loro bel carro di nozze tutto a festoni, a fiori e a nappine; pareva che la buona bestiola lo sapesse e comprendesse tutta la importanza gaudiosa della parte che gli era assegnata nel matrimonio del suo padrone (forse... è gentilezza il crederlo) della sua bella padroncina contadinotta, tanto quel suo testone, morbidamente peloso, era pieno d'un piglio di bonarietà contenta e altera, tanto in quegli occhietti c'era espresso un lampo di schietto buon umore, raddoppiato fors'anco dall'aver mangiato meno male del solito, per il regato fattogli, nella solenne occasione, d'un po' di fieno olezzante". FONTANA 1880, pp. 60-61. Brano questo, di grande, involontario, umorismo che documenta il quadro di Palizzi altrimenti sconosciuto.

¹²⁰ I quattro dipinti del Morelli erano *Gli ossessi* del 1876, di proprietà di Giuseppe Verdi, ora nella Casa di riposo milanese per musicisti; *Una tentazione di Sant'Antonio* del '78, di proprietà di Goupil, poi acquistato dal mercante Pisani, ora alla Galleria Nazionale di Roma; un *Ritratto di signora* e uno studio di figura intitolato *Vexilla regis prodeunt*, che fu acquistato dalla Società promotrice torinese e piacque molto a Verdi.

¹²¹ In una lettera a Pasquale De Criscito, Morelli già espresse i suoi dubbi in merito: "Carissimo Pasqualino, io avevo pregato Goupil di mandare il quadro del *Sant'Antonio* all'Esposizione di Torino, ed egli ne scrisse al Pisani che lo aveva comprato, e me ne ha avvertito. Io ho rivolto la stessa preghiera al Pisani, il quale con una cortesissima sua mi ha detto che non poteva esimersi dalla promessa che aveva fatto alla Società degli Asili Infantili di esporre questo quadro nella Mostra che si farà a beneficio di questa Società, ma che volentieri lo manderebbe a Torino. Io ho dovuto fare un ritratto grande *tutta la persona*, e questo lavoro mi ha tolto la possibilità di avanzare il quadro del *Trovatore*, in modo che, anche non finito potessi mandarlo. Intanto dal presidente Sambuy ho avuto una lettera di rimprovero e un cortese invito che mi ha fatto decidere a mandare qualcosa, ad ho pensato di esporre questo *Ritratto*, il *Sant'Antonio* e un quadro che ha il maestro Verdi, *Gli ossessi*, però nessuno di questi quadri manderei isolatamente perché zoppicano, e si potrebbero reggere solo a vicenda l'un altro. [...] Infine se io avessi altro lavoro pronto, non ci penserei punto; ma, messo con le spalle al muro, debbo raccogliere la roba *stantia*, e non ne ho di migliore qualità". LEVI 1916, p. 225.

¹²² Il diploma è verbalizzato in un comma dell'articolo 13 del Regolamento.

¹²³ "Vi sono tre quadri di uno stesso autore che figurano in quell'esposizione come un'arte marcita da capo ai piedi, e ridotta in sua vecchiaia a chiedere l'elemosina ai negozianti e al Governo. Si è fatto fuoco e fiamme per premiare questi quadri; ma c'era una legge che gli escludeva dalla premiazione. Allora si è inventato un *Gran Diploma di Gran Maestro, al pittore*, come *Capo scuola della grande arte Nazionale* [...]. Questo diploma non aveva nessuna ragione di essere, tanto meno poi per quella roba. Invece dopo il diploma si è messo la mano sui denari destinati al premio di architettura e si sono dati al *Gran maestro*. E tutto questo perché? [...] al Morelli [...] sostenitore del Salon, sono stati pagati i denari che appartenevano di diritto al Ferroni, a cui sono stati ingiustamente negati per essere egli realista, toscano, di fama nascente, e supposto avversario del Salon" (CECIONI 1932, pp. 85-86).

Quest'ultima parte tradisce un sentimento di rabbia del Cecioni che, amareggiato anche per l'esclusione della sua opera e dai riconoscimenti previsti e dalla critica che l'aveva anche maltrattata, ritenne il diploma

conferito al Morelli un'ingiustizia causata anche da motivi di politica gestionale che era in quel momento avversa agli artisti toscani e a quanti si opponevano alla dinamica espositiva da *Salons*.

¹²⁴ Il Filippi, affermando anch'egli che i napoletani erano i più originali, moderni e innovativi, non esitò a dimostrare la sua ammirazione per Domenico Morelli: "A Napoli c'è un grande maestro che diede l'avvio, Morelli. Quattro opere, note di una scala intonatissima". Su due delle quattro opere presenti in mostra scrisse: "*Ritratto di signora*. Quando un ritratto somiglia molto lo si capisce anche non vedendo la persona. Di ritratti magici, moderni come questo non ne vidi che uno, quello di un'altra signora spagnola, non bella, dipinta da Madrazos ed esposta due anni fa a Parigi. Morelli fa tutto e tutto bene. L'abito bianco, il fondo, tutti gli accessori sono un cumulo di meraviglie: c'è un gioco di toni rossastri, in questo dipinto come al Morelli solo può riuscire. Le tentazioni di Sant'Antonio non appartiene al genere religioso, ma a qualche cosa di particolare che è insieme storia, leggenda, fantasia. Vidi prima la fotografia e l'impressione fu così straordinaria che poi il quadro me la fece sminuire. Il tormento erotico di quell'asceta non può essere meglio espresso, la figura di donna seminuda che esce dalla stuoia è di una carnosità lasciva sorprendente. L'invenzione del Morelli è giusta: le stupide convenzioni si possono perdonare a Breughel e a Callotta perché sono morti, cioè quella di far consistere la tentazione di Sant'Antonio in una stravagante fantasmagoria demoniaca piena di mostri schifosi. Morelli, senza abbandonare la leggenda la riduce alla possibilità umana quella di un delirio dei sensi giustificata da lubriche apparizioni [...]" FILIPPI 1880g.

¹²⁵ La tela di Fulvio Tessoro è stata rinvenuta, analizzata e pubblicata da PICONE PETRUSA nella biografia dell'artista in AA.VV. 1991b, II, ed è ubicata in collezione privata napoletana.

¹²⁶ Il prete di campagna di Eugenio Tano, riferisce il Fontana, fu esposto troppo in alto e quindi in una posizione inadeguata per essere goduto come meritava. FONTANA 1870, p. 199.

¹²⁷ L'Esposizione nazionale di Milano, artistica e industriale, si compose di un Comitato costituitosi con gli aiuti del Comitato Industriale e della Società per l'Esposizione permanente di Belle Arti. Questo Comitato era formato dal presidente onorario Cesare Cantù, da quello effettivo Stefano Labus, dal vicepresidente Federico Mylius, dai segretari Carlo Bassi e Luigi Esengrini e dai membri F. Barzagli, G. Bertii, G. Borromeo, C. Castelbarco-Albani, E. Dragoni, L. Fuzier, G. Induno, G. Mongeri, G. Oldofredi, E. Pagliano, M. Redaelli, G. Richard, L. Steffani e G. Tagliasacchi. Il 5 maggio 1881 la nuova esposizione si apriva negli spazi dei giardini pubblici e della Villa reale con architetture provvisorie create per l'occasione. La mostra comprese 1637 quadri, 534 statue e 185 disegni; gli espositori furono 740. Sull'Esposizione di Milano si vedano, tra gli altri: *Album* 1881; COLOMBO 1881; CIVELLI, *Esposizione artistica 1881. Profili biografici*, Milano 1882 (tra i profili biografici segnalò quelli di F. Carcano, E. Gignous, G. Segantini, G. Favretto, F.p. Michetti, E. Pagliano, R. Tancredi, A. Dall'Oca Bianca, A. Campriani, G. Previati, A. Pasini, S. Vela); TERRUGGIA 1883; PICONE PETRUSA - PESSOLANO - BIANCO 1988, e la scheda sull'esposizione ivi redatta da PICONE, con bibliografia, pp. 88-91.

¹²⁸ «L'Esposizione italiana del 1881», Milano 1881.

¹²⁹ LEVI 1881.

¹³⁰ «L'Esposizione italiana del 1881», illustrata, dispensa n. 19, 1881, p. 147. L'articolo s'intitola *Pittura: L'erede, quadro di Teofilo Pattini* e non reca alcuna firma; inoltre Pattini è scritto con due t, rientrando in quella serie di raddoppiamenti o aggiunte di vocali finali a nomi che terminavano per consonante tipiche della letteratura ottocentesca. Anche per Talarico spesso si legge Talarico, per Saro Cucinotta non è raro trovare Cuccinotta e a volte anche Sarro.

¹³¹ La testimonianza di Primo Levi 1883-84, è riportata da S. Gallo nella scheda critica sulla patiniana insieme con le sue conclusioni sulle ricerche dei due artisti. BOLOGNA ed. 1990, pp. 314-316.

¹³² Tenderei a evidenziare la relazione, già avanzata da altri, ma non ritenuta indispensabile ai fini dell'opera in questione (S. GALLO, scheda n. 84 in BOLOGNA ed. 1990, pp. 319-320), tra le varie redazioni di *Bestie da soma* e *Vanga e latte* del Patini e la tela *Le foie del 1877* di Jules Bastien Lepage (1848-1881), del Musée d'Orsay di Parigi. La posizione della donna abbandonata e inebdita della tela del francese è impiegata anche da Patini, mentre, vicina alla risoluzione cromatica finale del quadro di Bastien Lepage è quella di *Vanga e latte*. L'opera di Bastien Lepage fece scalpore,

suscitando anche un giudizio di Odilon Redon, e fu facilmente divulgata grazie al mezzo fotografico e incisivo. Sembra, inoltre, che proprio in questa consista lo spunto iconografico dei lavori patiniani.

¹³³ Francesco Jerace espose oltre alla *Victa*, il cui busto presentato in quell'occasione era di proprietà dell'ing. Susani, la statua della *Marion*, già conosciuta a Torino nel 1880, il busto di una *Maja*, una terracotta *Nihil...*, un *Ritratto* in gesso.

¹³⁴ CANTU' 1881, p. 26. Ripubblicato a stralci nel giornale illustrato «L'Esposizione italiana del 1881 in Milano», 1881. Il giudizio sulla *Victa* è nella dispensa 31a, p. 242.

¹³⁵ Gli altri due bronzi raffiguravano un *Vaso (Cache-cache)* e il *Noli me tangere*.

¹³⁶ "Scoltura minuta quindi, la napoletana; e minuta, non tanto nelle proporzioni, quanto nella ispirazione. Minuta, ma, perché vera, lontana mille miglia da quella chincaglieria lombarda che ormai, fortunatamente, non ha più grazia presso alcuno. Scoltura che alla vita del giorno, ai mille incidenti della vita popolare napoletana si uniformava quasi esclusivamente". LEVI 1881, pp. 168-169.

¹³⁷ Ultimamente in coll. privata napoletana è emerso un bozzetto in terracotta della *Miss Lucy* dell'Amendola, ritraente il solo volto.

¹³⁸ Ringrazio la dott.ssa Claudia Palazzolo Olivares, studiosa dell'Amendola, che mi ha consentito la pubblicazione del quadro. Se il quadro in questione fosse l'originale, non sarebbe stato certo sprovvisto di firma o quanto meno di dedica, giacché fu oggetto dello scambio affettuoso che i due artisti si fecero (Amendola eseguì un *Ritratto* in marmo di Alma Tadema, che poi gli donò. Ma anche in quanto copia, il dipinto non manca di nessuna delle qualità pittoriche di Alma Tadema.

¹³⁹ Le annotazioni di Morelli sono citate in LEVI 1906, pp. 295-296.

¹⁴⁰ M.A. Fusco, in una comunicazione sull'*Orientalismo napoletano e mondo islamico: il caso di Domenico Morelli* (FUSCO 1992b), sottolinea la duplice ripartizione metodologica in cui si possono riscontrare gli artisti che hanno viaggiato in Oriente e che hanno visto e quelli che, pur non avendo viaggiato e visto, si rifacevano alle iconografie circolanti. Per gli studi sull'Orientalismo a Napoli cfr. FUSCO, *Il comune senso del Mediterraneo*, in «800 italiano», a. I, n. 1, Giunti, Firenze, marzo 1991, pp. 4-11; ID., *Il mondo arabo nei pittori napoletani dell'800*, comunicazione letta al convegno di studi dal titolo *Presenza araba e islamica in Campania* realizzato ad opera dei Dipartimenti di "Studi e ricerche su Africa e paesi arabi" e di "Studi asiatici", dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, e della Soprintendenza per i BB. AA. SS. di Caserta e Benevento, tenuto nei giorni 22-25 novembre 1989 a Napoli, aula magna dell'Istituto Universitario Orientale e a Caserta nel Teatro di corte del Palazzo Reale; ID., *Senso della storia: Museografia e colonialismo*, comunicazione letta al "6° Seminario Internazionale. Presenza dell'Italia nell'architettura e nell'urbanistica dell'Islam mediterraneo", organizzato dall'Assessorato alla cultura della Regione Lazio, dall'Islamic Environmental Design Research Centre, dal Dipartimento di Architettura e Analisi della città, Università di Roma, e dall'Accademia d'Egitto romana, e tenuto a Roma Accademia d'Egitto dal 4 al 6 ottobre 1990; PICONE PETRUSA 1991a, pp. 188-192.

¹⁴¹ IMBRIANI 1868 (ed. consult. 1937, p. 58).

¹⁴² Sull'incontro tra Renan e Morelli nel 1879 cfr. LEVI 1906, p. 146; DALBONO E., in DALBONO E.-MORELLI D. 1915, p. 97 e sgg. Sulla notorietà di Renan a Napoli l'articolo edito in occasione della scomparsa su «Il Mattino», Napoli 3-4 ottobre 1892. Ancora sul rapporto tra Renan e Morelli cfr. FUSCO 1992b, p. 321; PICONE PETRUSA 1991a, pp. 189, 234 (nota n° 128).

¹⁴³ FUSCO 1991, pp. 4-11.

¹⁴⁴ Ismaïl Pacha, figlio di Ibrahim, fu il successore del *khedivè* Saïd Pacha, suo zio e a sua volta erede del regno di Abbas Pacha (1849-1854). Il regno di Saïd durò dal 1854 al 1863, mentre quello di Ismaïl si estese dal 1863 al 1879. Alla morte di Saïd spettava per diritto di successione ad Ahmed Pacha salire al trono, ma questi fu travolto nell'orrendo disastro ferroviario accaduto al ponte di Kafr-el-Zayat sul Nilo. Il trono del vicereame fu dato quindi al fratello Ismaïl, proveniente da un'educazione francese, che non fu ritenuto da tutti un buon governatore, attirandosi anche accuse di cinismo.

¹⁴⁵ Giuseppe Parvis fu un artista che abbracciò tutti i generi di arti applicate: fu intagliatore, ebanista, bronzista, scultore, nel più fine stile arabo, ma anche egiziano, neopompeiano, giapponese, neorinascimentale. Il suo fu più un eclettismo improntato sulla venerazione per il gusto esotico,

rispecchiando peraltro l'andamento artistico dell'epoca, che prediligeva ogni sorta di curiosità. L'iniziale piccolo laboratorio che il Parvis ebbe in Egitto, fu trasformato in un grande stabilimento, dal quale uscì la maggior parte dell'arredamento delle abitazioni egiziane aristocratiche, borghesi e popolari. Sul Parvis, che nel suo ramo divenne un eminente riferimento, scrissero molti cultori della materia, tra cui Ch. Lallemand nell'opera *Le Caire* (Algeri 1894).

¹⁴⁶ Circa il periodo di direzione dello Stabilimento ceramico Ginori di Doccia da parte del Benassai, sul quale finora gli storici non sono stati d'accordo, si è finalmente riusciti a risolvere la controversia. Esistono due notizie tratte da due fonti egualmente attendibili, mentre nessun testo riguardante l'industria di Doccia conferma l'una o smentisce l'altra. Senza soffermarsi sullo specifico della direzione, Leonardo Ginori Lisci nel proprio volume del 1963 asserisce, in una brevissima nota, che il Benassai fu presente a Doccia dal 1868 al 1878 (GINORI LISCI L., *La porcellana di Doccia*, Milano 1963, p. 324). Alfonso Frangipane afferma che il Benassai risulta impiegato nella fabbrica dal 1875 al 1878 e direttore della stessa soltanto negli ultimi due anni (e cioè dal '76 al '78) (FRANGIPANE 1938a, pp. 1-5). Invece Gioacchino Ferro, che nel 1882 pubblicò la biografia dell'artista, riporta che il Benassai iniziò a frequentare la manifattura dal febbraio del 1870 (e non nel 1868 come invece si legge nel testo di Ginori) e nel 1871 ne assunse la direzione. Soltanto ultimamente, grazie al recente rinvenimento di un articolo pubblicato sul «Pungolo» di Milano del 5 settembre 1871, in riferimento all'Esposizione Artistica e Industriale di quell'anno, si parla del Benassai addetto alla direzione artistica dello stabilimento di Doccia, confermando quindi quanto riporta il Ferro e cioè che l'artista era direttore già nel 1871. Certo è che fu il marchese Lorenzo II Ginori Lisci, uomo di elevata cultura e grande apertura, a offrirgli la direzione della fabbrica e i due lavorarono in profonda sintonia se il marchese accettò e condivise la rivoluzione artistica attuata dal Benassai.

¹⁴⁷ Citato in FERRO 1882, p. 201.

¹⁴⁸ Correggo un errore tipografico – 1870 invece di 1879 – nella biografia del Benassai scritta da me in AA.VV. 1991b, II, p. 686.

¹⁴⁹ Diverrebbe troppo lunga in questa sede la citazione continua dei giudizi sulle opere del Benassai, più o meno uniformi. Certamente però sarebbe interessante porli a confronto anche in virtù del fatto che le opere in questione non sono rintracciabili. Tra i giornali che se ne interessarono segnalò l'«Italia», Firenze 14 febbraio 1870, la «Gazzetta del Popolo», Firenze 20 febbraio 1870, «La Nazione», Firenze 24 febbraio 1870, la «Gazzetta Ufficiale», Firenze 24 febbraio 1870, la «Mediterranée», Parigi, 24 febbraio 1870.

¹⁵⁰ L'opera del Palizzi è pubblicata da M. Picone in un interessantissimo articolo sul rapporto tra Palizzi e le arti applicate. PICONE PETRUSA 1992a, pp. 23-33.

¹⁵¹ DALBONO E.-MORELLI D. 1915, p. 7.

¹⁵² «Gazzetta Ufficiale», 29 gennaio 1871; «Gazzetta del Popolo», Firenze 14 febbraio 1871.

¹⁵³ Il Museo napoletano di Capodimonte possiede anche una tela raffigurante *La toeletta di Cleopatra*, che pure suscitò impressioni positive; un bel *Nudo* di donna; un'Araba seduta e una *Carovana araba*.

¹⁵⁴ Presso uno degli eredi napoletani di Marinelli (che possiede anche l'album di schizzi redatti per il *Ferrante Carafa e Masaniello*, citato nel primo paragrafo di questo saggio) è conservata una piccola agendina di

appunti presi dal Marinelli qua e là dove capitava, di impressioni che cerca di rendere anche nelle opere pittoriche. Questo conferma il valore di immagine da *reportage* o di ricordo personale da cui era stato maggiormente suggestionato anche in molti dipinti definitivi e non solo negli schizzi.

¹⁵⁵ L'iniziativa del *khedivè* di affidare un ruolo di alta risonanza a un altro artista straniero, di grande qualità come il De Gregorio, faceva parte di un più ampio piano gestionale del governo, teso anche a dare prestigio e decoro alla capitale. L'offerta fatta al De Gregorio dovette sembrargli davvero conveniente se questi cercò di coinvolgere anche il Cecioni. Ma in seguito, nel 1871, rientrò a Napoli, poiché, a causa di un equivoco, il Cecioni non rispose alla sua lettera. AA.VV. 1991b, II (scheda di M. Picone), pp. 791-792.

¹⁵⁶ MARESCA DI SERRACAPRIOLA 1936, p. 157; AA.VV. 1991b, II (scheda di M. Picone), p. 798.

¹⁵⁷ NETTI 1980, p. 295.

¹⁵⁸ Già alla mostra di Parma del 1870 l'opera era di proprietà dei Rotondo, che nel 1911 la donarono al Museo di San Martino.

¹⁵⁹ IMBRIANI 1868 (ed. consult. 1937, p. 108).

¹⁶⁰ Sul nascente Circolo Artistico Politecnico di Napoli si veda innanzitutto il saggio di MARTORELLI in AA.VV. 1991a, pp. 19-69. Cfr. poi AA.VV. 1968 e LIMONCELLI 1958.

¹⁶¹ Francesco Netti fu invece il segretario del presidente e Federico Cortese fu l'addetto alle finanze della Società.

¹⁶² LIMONCELLI 1958; «Il Mattino», Napoli, 17 maggio 1892; PICONE PETRUSA 1991b, nota 64, p. 474.

¹⁶³ SPINAZZOLA 1892, conseguente a un articolo di Morelli comparso su «Il Mattino» il 27-28 dicembre 1892.

¹⁶⁴ Assemblea Generale del 3 aprile 1892; *Api, mosconi e vespe*, in «Corriere di Napoli», 25-26 febbraio 1892; riferito da MARTORELLI in AA.VV. 1991a, p. 28 e nota a p. 67.

¹⁶⁵ FUGAZZA ed. 1986, p. 73. All'interno della sterminata bibliografia su D'Annunzio evidenzierei almeno quattro testi di rilevante importanza sul rapporto D'Annunzio-arti figurative e sulla sua ruolo di promotore artistico: TAMASSIA MAZZAROTTO 1949; LAMBERTI 1985; BOSSAGLIA-QUESADA edd. 1988; ANDREOLI A., *Gabriele D'Annunzio*, La Nuova Italia, Firenze 1987.

¹⁶⁶ D'ANNUNZIO 1883b.

¹⁶⁷ Citato in FUGAZZA 1988, p. 51.

¹⁶⁸ CROCE 1915, p. 27.

¹⁶⁹ D'ANNUNZIO 1892b.

¹⁷⁰ Id. 1883a.

¹⁷¹ FUGAZZA, scheda sul *Ritratto di Donn'Annunziata* (Piacenza, Galleria d'Arte Moderna Ricci-Oddi), in BOSSAGLIA-QUESADA edd. 1988 cit., p. 104. La fotografia da cui è tratto è pubblicata in MIRAGLIA 1975, n° 25.

¹⁷² Della decorazione del Villino si è occupato in un bel saggio critico su V. Jerace R. De Grada (DE GRADA 1983).

¹⁷³ Il conte Ottone di Byland partecipò alla VI Mostra calabrese d'arte e dell'artigianato del 1931, con quattro vedute tra cui una sicuramente di paesaggio olandese.

¹⁷⁴ Dal diario dell'autore. Personalmente attendo alla pubblicazione delle memorie manoscritte e inedite di V. Jerace, dalle quali sono estratte le citazioni.

¹⁷⁵ LEVI 1916, p. 49.

¹⁷⁶ DE GRADA 1983, p. 57.

¹⁷⁷ PINCIATORE 1892-93, p. 934. «Chi ha studiato l'angoscioso dramma di Moore si accorge quanto sia stata ispirata e comprensiva l'anima di Vincenzo Jerace nel disegnare le illustrazioni dei diversi momenti psicologici» (Ivi, p. 937).

¹⁷⁸ NENCIONI 1884.

¹⁷⁹ NETTI 1980, pp. 105-106.

¹⁸⁰ Sulla Biblioteca Lucchesi Palli e in particolare sugli affreschi del Vetri (che non sono ancora stati studiati in maniera approfondita) cfr. DI GIACOMO 1896 e 1913; DE LUCA 1898; BOTTAZZI 1909; ANGARANO 1987; BORRELLI MANZO 1988; AA.VV. 1991b, II (scheda di I. Valente), pp. 1060-1061.

¹⁸¹ Gli affreschi sono tuttora esistenti. Tengo a precisarlo dal momento che si era diffusa la notizia – che aveva preso corpo anche a causa della chiusura al pubblico delle sale – che fossero andati distrutti.

¹⁸² Queste due relazioni, più una memoria del 1911 sulla prospettiva e il volumetto *Fenomeni visivi inavvertiti dagli antichi e moderni osservatori* (Napoli 1923), furono redatti per la R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti ed erano conservate in quegli Archivi. MARTINEZ 1937, p. 218.

¹⁸³ Varie sue realizzazioni a fresco, alcune tuttora esistenti, si trovavano nella cappella della villa Rotondo di Napoli, nella chiesa del Gesù Vecchio, nella chiesa di Santa Brigida, nel soffitto dell'aula magna dell'Università degli Studi di Napoli (*La scuola di Pitagora*), in una sala del Monte di Pietà, nel Duomo di Nola, nella chiesa di San Rocco di Frattamaggiore, nella basilica di Sant'Alfonso a Pagani. Agli schizzi ad acquerello, che il Vetri utilizzava soprattutto per le preparazioni dei cicli decorativi, (ricordo quelli preparatori alla decorazione del sipario; degli affreschi della Lucchesi-Palli, tra cui l'*Ofelia* rifatta in cinque atteggiamenti diversi, e degli *Angeli* della chiesa napoletana di San Vitale a Fuorigrotta), vanno affiancati altri di resa autonoma come quello riprodotto in *La moglie di Putifarre* di Morelli e la *Pastorella del Cairo* (ricordata da MARTINEZ 1937, p. 222). Quest'ultimo è un'ulteriore testimonianza dell'interesse del Vetri per la tematica orientalistica sempre al seguito di quella morelliana.

¹⁸⁴ Il camino fu ammiratissimo; tra le critiche a favore, è da segnalare quella di Giorgio Woss in un suo articolo edito in occasione della mostra veneziana.

¹⁸⁵ De Grada riporta erroneamente la data del 1883. DE GRADA 1983, p. 27.

¹⁸⁶ Jerace espose varie volte i suoi vasi ispirati ai radiolari. Vari esemplari si trovano in coll. privata di La Spezia, a Napoli nella villa Peirce – poi passata agli eredi Lauro – a Castellammare di Stabia (Napoli) nel villino Imparato e a Povo (Trento), di proprietà della contessa Viola Jerace Mancini.

¹⁸⁷ E quando, pochi mesi prima del 1895, Jerace andò a insegnare alle quattrocento allieve del Suor Orsola Benincasa, patrocinato dalla principessa Strongoli Pignatelli, dama di corte della Regina Margherita, non soltanto portò la novità del disegno dal vero e categoricamente all'aria aperta a contatto con la natura, come aveva imparato alla scuola di Palizzi, ma introdusse la lavorazione manuale dell'oggettistica anche d'uso quotidiano, partendo dalle realizzazioni di quelle forme geometriche solide che furono adottate successivamente in molte scuole d'arte applicata e riprodotte su scala industriale dall'editore Paravia.

PRODOTTO E DISTRIBUITO DA: TULLIO PIRONTI EDITORE

La Pittura dell'Ottocento

Copyright © by
Tullio Pironti Editore
Via Port'Alba, 33 - Napoli

EDIZIONE 1977