

# ON

*OttoNovecento*  
rivista di storia dell'arte



Speciale su

## *L'arte a Napoli nell'800*



Edizioni Scientifiche Italiane

# ON

*OttoNovecento*  
rivista di storia dell'arte

*con il patrocinio della Società Dante Alighieri,  
della Regione Campania e del Comune di Napoli*

*comitato promotore*

Giorgio Di Genova, Gerardo Marotta, Giacomo Marramao, Alessandro Masi,  
Augusta Monferini, Pietro Perlingieri, Giuseppe Scalera

*comitato scientifico*

Mariantonietta Picone Petrusa  
(direttore)

Ferdinando Bologna, Rossana Bossaglia, Luciano Caramel, Rosanna Cioffi, Iolanda Nigro Covre, Luisa Martorelli,  
Marco Rosci, Lucilla Saccà, Gaia Salvatori, Angela Tecce

*comitato di redazione*

Mariadelaide Cuozzo, Paola de Ciuceis, Paola Fardella, Fabio Pacelli, Isabella Valente

*direttore responsabile*

Francesco D'Episcopo

*redazione editoriale*

Patrizia Trucchia

La rivista ha una periodicità quadrimestrale, un numero all'anno è monografico

I dattiloscritti e relativi floppy disks vanno spediti a:

prof. Mariantonietta Picone Petrusa, Via Laurentina 624 - 00143 Roma - Tel. 06/5926927

Gli estratti eventualmente richiesti dagli autori saranno forniti a prezzo di costo. L'abbonamento decorre dal 1° gennaio di ogni anno e dà diritto a tutti i numeri dell'annata, compresi quelli già pubblicati. Il pagamento può effettuarsi direttamente all'Editore anche con versamento sul conto corrente postale 00325803, indicando a tergo del modulo, in modo leggibile, nome cognome ed indirizzo dell'abbonato.

Gli abbonamenti che non saranno disdetti entro il 30 novembre di ciascun anno si intenderanno tacitamente rinnovati per l'anno successivo. Il rinnovo dell'abbonamento deve essere effettuato entro il 15 aprile di ogni anno; trascorso tale termine, l'amministrazione provvede direttamente all'incasso nella maniera più conveniente addebitando le spese relative. I fascicoli non pervenuti all'abbonato devono essere reclamati entro 15 giorni dal ricevimento del fascicolo successivo. Decorso tale termine, si spediscono contro rimessa dell'importo. All'editore vanno indirizzate inoltre le comunicazioni per mutamenti di indirizzo. Per ogni effetto l'abbonato elegge domicilio presso l'amministrazione della rivista.

**Condizioni di abbonamento per il 1997**

|                 |                   |            |                   |           |
|-----------------|-------------------|------------|-------------------|-----------|
| <i>Privati:</i> | Abbonamento annuo | L. 60.000  | Fascicolo singolo | L. 22.000 |
| <i>Enti:</i>    | Abbonamento annuo | L. 80.000  | Fascicolo singolo | L. 28.000 |
| <i>Eestero:</i> | Abbonamento annuo | L. 120.000 | Fascicolo singolo | L. 45.000 |

**Abbonamento sostenitore L. 250.000**

Registrazione presso il Tribunale di Napoli n. 4745 del 26/3/96. Direttore responsabile: Francesco D'Episcopo. Spedizione in abbonamento postale, art. 2 comma 20/b legge 662/96 filiale di Napoli. Copyright by Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli - Fotocomposizione: C.G.M., Napoli - Stampa: La Buona Stampa, Ercolano (NA). Periodico esonerato da B.A.M. art. 4, 1° comma, n. 6 D.P.R. 627 del 9-10-78

# ON

*OttoNovecento*  
rivista di storia dell'arte

diretta da  
Mariantonietta Picone Petrusa

---

## SOMMARIO

2-3/97

Speciale su

*L'arte a Napoli nell'800*

**Editoriale** Mariantonietta Picone Petrusa

|              |                            |   |    |
|--------------|----------------------------|---|----|
| <b>Saggi</b> | Paola Fardella             | <i>L'arte "moderna" nella raccolta Santangelo</i>                                     | 5  |
|              | Umberto Bile               | <i>Capodimonte. Dalle collezioni borboniche alla pinacoteca di Annibale Sacco</i>     | 14 |
|              | Claudia Palazzolo Olivares | <i>Scultura en plein air. A spasso nei cimiteri monumentali di Napoli</i>             | 25 |
|              | Martina de Luca            | <i>Michetti e il giapponismo</i>  | 39 |
|              | Isabella Valente           | <i>Di Chirico a confronto con Michetti alla Mostra Nazionale del 1877</i>             | 46 |
|              | Katia Fiorentino           | <i>Michele Cammarano. "Pensieri, riflessioni, note artistiche e viaggio d'Africa"</i> | 55 |
|              | Ilaria Uzielli             | <i>Cammarano e l'esperienza africana. Lettere alla figlia</i>                         | 64 |

## Rubriche

|                 |                               |   |     |
|-----------------|-------------------------------|---|-----|
| note artistiche | Luisa Martorelli              | Dopo il diluvio <i>di Filippo Palizzi. Dalle memorie di Michele Cammarano</i> | 84  |
| riscoperte      | Mariantonietta Picone Petrusa | <i>La Gita a Cava di Filippo Palizzi</i>                                      | 86  |
| il dipinto      | Christine Farese Sperken      | <i>I derisori di Francesco Netti</i>  | 90  |
| grafica         | Maria Antonella Fusco         | <i>Nel Mediterraneo. Raffaele Carelli alla ricerca di antichi confini</i>     | 93  |
| fotografia      | Mariantonietta Picone Petrusa | <i>Ritratti fotografici al tempo dei Borbone</i>                              | 96  |
| il documento    | Carla Cavelli Traverso        | <i>Uniformi civili a Napoli</i>   | 99  |
| l'intervista    | Fabio Pacelli                 | <i>Incontro con Pier Luigi Pizzi</i>  | 110 |
| eventi          | Paola de Ciuceis              | <i>Napoli città in mostra</i>   | 114 |
| segnalibro      |                               |   | 118 |

*Referenze fotografiche:* Massimo Pisani, Napoli, p. 7; Archivio fotografico della Soprintendenza ai BB.AA.SS. di Napoli, pp. 8, 9, 11, 12, 56, 58, 60, 62, 85, 86; Archivio Pedicini, Napoli, pp. 17, 19, 21, 22, 23, 45, 61, 63; Claudia Palazzolo Olivares, Napoli, pp. 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38; Oreste Lanzetta, Napoli, p. 29; Isabella Valente, Napoli, pp. 41, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 111, 112, 113; Claudio Garofalo, Napoli, p. 53; Mario Perotti, Milano, pp. 65, 79; Archivio Gasparri, Roma, p. 88; Soprintendenza Speciale alla Galleria Nazionale d'arte moderna e contemporanea di Roma, p. 89; Courtauld Institute of Art, London, pp. 94, 95; Araldo de Luca, Roma, pp. 96, 97, 98; Cavelli, Genova, pp. 100, 101, 102.

*In copertina:* Filippo Palizzi, *Gita a Cava*, (1882), olio su tela; Roma, coll. priv.

Di Chirico  
a confronto  
con Michetti  
alla Mostra  
Nazionale  
del 1877

«**I**nati vestiti saran sempre pochini, e vivaddio, il potersi dire: Quel che sono lo devo a me stesso! [...] E cotesta parola può dirsi [...] senza paura di mentirsi il signor Di Chirico». Così Stanislao Carlevaris, facendosi portavoce di un'ammirazione generale per l'artista, apriva nel 1880 un articolo su Giacomo Di Chirico ne «L'Illustrazione Italiana»<sup>1</sup>, prendendo spunto dai suoi quadri esposti alla Mostra Nazionale di Torino di quell'anno. Egualmente, a proposito della Mostra Nazionale di Milano dell'anno successivo, si legge: «I quadri dei meridionali alla nostra esposizione si riconoscono al fulgore dei cieli, alla purezza dell'aria, alla vivacità dei colori, ed offrono quasi problemi di luce, anche quando non si arriva allo smagliante Chirico»<sup>2</sup>.

Di Chirico era nato a Venosa in provincia di Potenza il 27 gennaio del 1844 (morì, giovane, il 17 dicembre del 1883 a Napoli) e, grazie a una pensione del Municipio della sua città, era

giunto a Napoli e aveva studiato all'Accademia con De Vivo; più tardi lo stesso Municipio lo inviava a Roma per continuare gli studi.

Fu lui il contraltare di Michetti alla Esposizione Nazionale di Napoli del 1877, in occasione della quale la critica si divise tra i sostenitori del primo e quelli del secondo; tra questi ultimi c'era sicuramente Netti.

La critica si divise, dunque, anche se i quadri presentati dai due pittori erano entrambi espressioni di un verismo folclorico, lontani dal verismo degli altri artisti e soprattutto da quello portato alle estreme conseguenze da d'Orsi e da Patini. Se i soggetti di Di Chirico e di Michetti – e più marcatamente quelli di quest'ultimo – risentono della nuova attenzione scientifica che in questi anni hanno meritato gli argomenti folclorici, sul piano formale si potrebbe parlare piuttosto di "antiverismo", in cui il soggetto sottostà alla resa visiva fondata sul binomio di luce e colore su cui poggia la

di

Isabella Valente

formula fortuniana tanto apprezzata in quel periodo a Napoli.

Alla mostra napoletana del 1877 Di Chirico presentava un dipinto intitolato *Uno sposalizio (Costume di Basilicata)* – già da tempo in ubicazione sconosciuta – di cui qui pubblichiamo il noto bozzetto dalla pennellata schietta e un'incisione dal taglio verticale del nucleo centrale della scena<sup>3</sup>. «Questo quadro, e la processione del Michetti – la *Processione del Corpus Domini a Chieti* che l'artista abruzzese aveva proposto alla stessa mostra – sono stati i due lavori più ammirati dell'esposizione napoletana»<sup>4</sup>.

Ancora prima dell'apertura dell'esposizione Adolphe Goupil, giunto a Napoli su richiesta di Morelli, acquistò il quadro di Di Chirico facendone trarre un'incisione<sup>5</sup>. Goupil ignorò le sollecitazioni di Morelli ad acquistare il quadro di Michetti il quale destò invece l'attenzione del mercante Reitlinger.

Michetti nel 1877 era ancora un pittore sconosciuto; ne abbiamo una testimonianza: a proposito del dipinto, che era collocato nella undicesima sala della mostra, il critico Andrea Fiaschi invitava a contemplare il «lavoro d'Arte nuova» di Michetti non risparmiando però un appunto «ed è che sotto quel Baldacchino mi pare che ci sia un po' di oscurità nella figura del prete e del Corpus Domini», anche se «forse mi sbaglierò e dovrà essere misteriosa quella parte per dare più importanza alla festa religiosa»<sup>6</sup>. Lo stesso cronista, che si era lasciato entusiasmare da entrambe le opere, sottolineando che la mostra era ricca di quadri di gran formato «uno più bello dell'altro» e che tra questi «porta la palma» il quadro di Di Chirico, de-



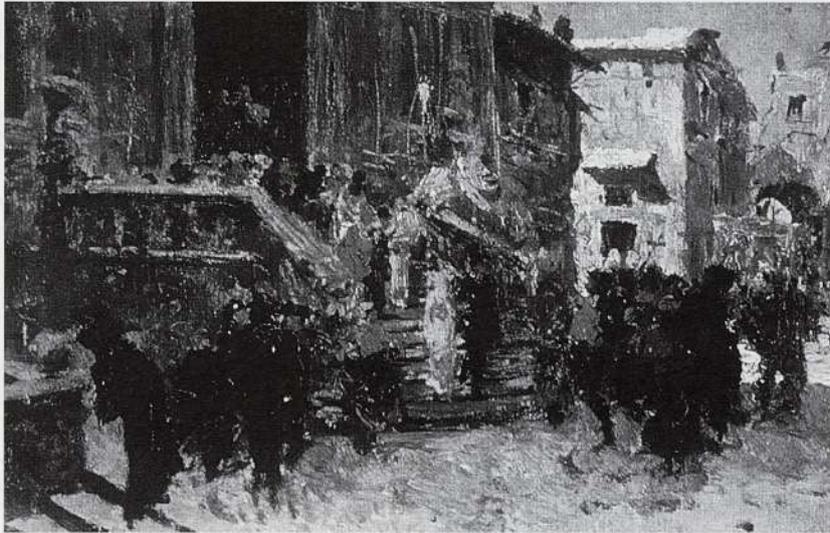
Giacomo Di Chirico, *Uno sposalizio (Costume di Basilicata)*, incisione di Centenari da "L'Illustrazione Italiana" 1880

scriveva quest'ultimo mettendone in risalto lo stile quasi fotografico. E su *La Processione* di Michetti affermava «È un lavoro che bisogna vederlo! Ma perché non parla la gente di quel quadro? C'è quella musica che segue la processione, composta da suonatori vestiti a costume del paese; con quell'uomo innanzi che la dirige, colla mano destra alzata per dare il segnale della battuta, che è qualche cosa di particolare da formare un quadro da sé. Tutto quel popolo preparato, parte in ginocchio e parte in piedi: quei diversi colori; quei costumi alla montanara; insomma è un lavoro che dichiara il Michetti un artista di vaglia»<sup>7</sup>.

Nel suo testo *Concetti d'Arte sull'esposizione di Napoli del 1877*<sup>8</sup> Adriano Cecioni prendeva una posizione opposta scagliandosi contro tutte e due le opere e principalmente contro i seguaci di Mariano Fortuny «cioè

Michetti e compagni» «perché in questi pittori tutto è fatto per l'occhio, sola e unica preoccupazione di quella pittura», che più avanti definirà «commerciale».

Il verismo integrale di Cecioni<sup>9</sup>, fondato sull'autenticità della ricerca (anche luministica), non poteva accettare la tendenza troppo incline alla pittura di effetto dei pittori fortuniani, le scene abbaglianti di luce, le tinte «sfacciate» (come egli definì quelle di-chirichiane), il turbinio di tocchi di colore quasi "divisi", che falsavano i piani della composizione unificandoli, portandoli su un solo unico primo piano. La sua critica fu dunque durissima. Cecioni paventava inoltre che, se nell'esposizione napoletana del 1877 di seguaci della pittura rutilante di Fortuny ce ne erano stati due, Michetti e Di Chirico appunto, nelle future esposizioni «saranno a barche». Il suo credo era sintetizzabile in due sue frasi: «Se un artista per dare risalto a una mano o a una testa vi mette dietro un fondo che non ha ragione di esservi e che non vi si può giustificare in alcun modo, non è stato artista, perché in arte quella cosa non può stare»<sup>10</sup>; e ancora: «In natura non esiste una fisionomia eguale ad un'altra, sia per carattere, per forma, per espressione e per colorito»<sup>11</sup>. Proprio partendo da queste convinzioni, Cecioni arrivò a dire del quadro di Michetti: «ci mette tutti quei bambini che paiono, come disegno, tutti lucidati [...] tutti dipinti con le stesse tinte preparate nello stesso tempo per tutti [...] non si spiega se siano corpi staccati, oppure dei putti miniati sopra una striscia di carta, ciò che influisce a far parere quel quadro un ventaglio in cornice [...]». Così come son fatti i putti è fatto tutto



Giacomo Di Chirico, *Uno spozalizio (Costume di Basilicata)*, bozzetto a olio su tela; Napoli, coll. priv.

il resto del quadro, e se le altre fisionomie differiscono un poco nel tipo non avvertesi in esse alcuna differenza nel colorito»<sup>12</sup>.

Di contro il De Pasquale Pennisi metteva in evidenza che fra i due quadri, i più importanti della mostra, non vi erano molti elementi comuni, perché «per quanto febbrile, volubile, immaginoso sembri l'uno [quello di Michetti], altrettanto appare l'altro tranquillo ordinato riflessivo [la tela di Di Chirico]»<sup>13</sup>. Estrinsecazioni di due nature ben diverse, ma non opposte, tra i due quadri vi erano anche alcuni punti di contatto: il colorito luminoso e vivace, una certa grazia, l'accuratezza dell'esecuzione. Il critico, riconoscendo, al contrario di Cecioni, grande valore ai due artisti, su *La processione del Corpus Domini a Chieti* disse: «è un inno alla luce, alla forma, al colore, alla gioia, alla vita, anzi alla voluttà di vivere!»<sup>14</sup>. Il testo prosegue

con una singolare descrizione della cornice, testimonianza di un nuovo orientamento, di Michetti, come di altri, di voler assegnare a questo elemento per nulla secondario quasi un'identità autonoma pur nel rispetto del valore di complementarità rispetto alla tela (si veda *La figlia di Jorio*, ad esempio): «Tutto è originale in questo dipinto del Michetti; a cominciare dalla cornice che lo inquadra, la quale, a bella prima, non desta un'impressione troppo favorevole: la si trova un po' pesantuccia e stravagante [...] ma poi [...] si scorge in essa qualcosa di nuovo, di non mai tentato finora, che appunto per questa sua novità seduce [...] e si finisce col concludere che [...] mancherebbe qualcosa a quel quadro senza quella cornice. Imita essa il colore del ferro, e sulla sua superficie liscia e larga quasi un palmo a ciascun dei lati, staccano in bassorilievo delle lettere bizzarre che dicono il sog-

getto del quadro: un gruppo composto di una donna avvolta in un lungo pannello, un putto e un uomo; poi, un moscone capovolto, una fila di uccelli da palude, un granchio; stelle d'argento sparse un po' dappertutto e una gran placca d'ottone lucida con sopra una pallottola di ferro, che non si sa bene cosa sia e l'una e l'altra vogliono esprimere; poi, infine, un enorme rosario con croci e medaglie, che inghirlanda uno degli angoli del quadro messo lì forse per rompere la monotonia di quella gradinata biancastra e uniforme che occupa orizzontalmente la metà del dipinto»<sup>15</sup>.

E, se il dipinto di Michetti rappresentava la processione sacra uscente dalla chiesa che si dispone a scendere la gradinata – dell'evento religioso, fu notato, poco si vede perché prevale l'orgia di colore – anche quello del Di Chirico era la raffigurazione di una processione, ma di diversa natura: compiuto un rito nuziale in un paese lucano, il corteo si appresta a scendere la gradinata di un'altra chiesa. La gradinata era però relativa alla chiesa napoletana sita all'ingresso dell'ospedale militare, denominata della Trinità delle Monache e progettata da Cosimo Fanzago.

Ancora il De Pasquale Pennisi a proposito del quadro di Di Chirico disse: «è un quadro in tutte le forme: completo, ponderato, preciso fin troppo nei più minuti particolari; molto anzi troppo ragionevole! Il fondo [...] è una nevicata, il Di Chirico predilige [...] la neve»<sup>16</sup>.

Chi invece fu a favore di Di Chirico e contro Michetti fu il pungente e ironico critico toscano Yorick, *alias* l'avvocato Pietro Coccoluto Ferrigni. A lui si deve la più puntuale descri-

zione del quadro del venosino ripresa quasi integralmente da «L'Illustrazione Italiana» e da «L'Illustrazione Popolare», affiancata in entrambe le pubblicazioni dalla bella incisione di Centenari su disegno di Quintilio Michetti<sup>17</sup>. Del quadro di Michetti Yorick metteva in risalto che era pieno di «meravigliosi difetti che fanno sgorgare l'entusiasmo e rientrare l'invidia», che l'autore aveva scritto «una stupenda sinfonia di colori, gremita di spropositi di contrappunto che fa piangere le vedove, ridere le mamme, spasimare gli amanti, sospirare i nonni, e marciare al passo di carica i soldati»<sup>18</sup>.

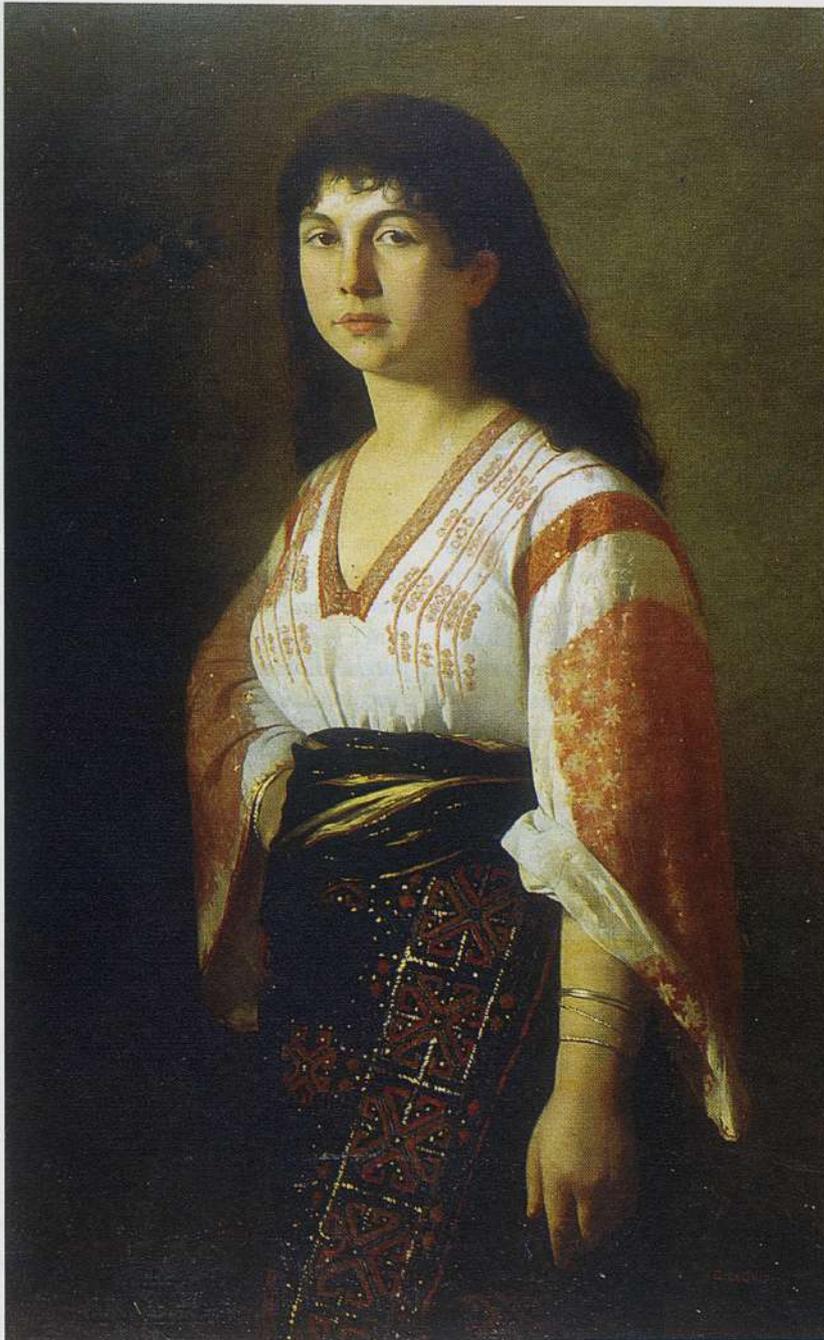
Nella descrizione del quadro di Di Chirico, prima menzionata, Yorick, in conclusione si augurava che opere come questa prolificassero per il progresso dell'arte italiana, d'accordo col De Pasquale Pennisi che aggiungeva di riconoscere in questo tipo di dipinti

il nuovo stile nazionale. Al proposito riportiamo qualche brano del testo di Yorick che suona in modo ineguagliabile come riscontro verbale della scena dipinta: «È uno *Sposalizio* di qualche contadino benestante, pel quale tutto il paesello, agghindato a festa, si studia di fare onore alla solenne cerimonia. Dalla modesta chiesetta, giù per la gradinata che mena alla piazza del villaggio, scende il corteo che accompagna gli sposi. A quel cappello a cilindro, a quell'ampio soprabito abbottonato, a quella faccia comicamente orgogliosa e sufficiente, riconoscete il signor Sindaco, il più grosso possidente del luogo, quello che è stato almeno una volta alla capitale, e guarda il prossimo di sopra in giù come se una delle sue occhiate bastasse a far maturare un fico d'India. È lui che conduce a braccetto la sposa novella con quel fare pomposo che un po' tradisce l'emozione di sentirsi vi-

cino alla bella ragazza, un po' rivela la coscienza del grande onore che un signore come lui comparte a una villana come lei. Ma [...] lei com'è vaga e contegnosa nel suo bizzarro abbigliamento nuziale [...], il pudore istintivo della fanciulla consapevole ha tutta l'ingenuità contadinesca; tanto differente dalla maliziosa e bugiarda pudicizia delle spose cittadine. È la verecondia sincera della ragazza per bene, non è la modestia reticente della fanciulla bene educata»; alla fine della gradinata la coppia è attesa dai fanciulli «che le sbarrano il passo colla fettuccia rossa, secondo il costume paesano; e le donne che han rizzato la bambola sopra un tavolino; e il fuochista [...] e i ragazzi più grandicelli che reggono una specie di arco trionfale [...] e i giovani e le donne che spazzano la neve» perché il corteo cammini all'asciutto. Ancora sulla figura del neomarito Yorick prosegue la sua analisi che com-



Francesco Paolo Michetti, *La festa del Corpus Domini a Chieti*, olio su tela; Roma, coll. priv.



Giacomo Di Chirico, *Donna in costume lucano*, olio su tela; Napoli, coll. priv.

bacia perfettamente con quella dichirichiana: «Trionfante, anche un po' vanaglorioso, il robusto giovinotto vestito come un principe, di Florian, alla moda di Basilicata, gira sulla folla uno sguardo d'ineffabile compiacenza. È l'uomo sicuro del fatto suo, che legge l'invidia sulle facce dei rivali [...]. Ha sotto il braccio la moglie del sindaco, ma non la sente neppure»; e poi la folla giunta per vedere la sposa, il parroco che ha detto la messa «e pensa ai maccheroni del pranzo di nozze», i monelli che sbraitano, gli zampognari che accompagnano il corteo<sup>19</sup>.

Così, nell'insieme della composizione, come in ciascuno dei nuclei a sé stanti, emergeva – sempre secondo Yorick – «un'energia di concetto, una franchezza di tocco, un magistero di disegno, una vaghezza di colore, un'evidenza di espressione che seducono e ti conquistano alla prima occhiata. Poi alla seconda ti accorgi che il pittore conosce i segreti dell'arte sua, che sa distribuire con sapiente accorgimento la luce», che utilizza le norme dei piani prospettici tonali, che «l'aria circola liberamente dappertutto», che «il terreno si stende gradatamente», che «i toni freddi e grigiastri della neve armonizzano con le tinte vivaci degli abiti villerecci»<sup>20</sup>.

La predilezione di Di Chirico per gli effetti di neve, già notata dalle fonti, emerge in un altro dipinto individuato e pubblicato nel 1993<sup>21</sup>, intitolato dall'artista *Passa il santissimo* (Roma, collezione privata), vicino per tema iconografico al pezzo del '77 e per resa stilistica alle opere di questi anni, delle quali già all'epoca i critici lamentavano la dispersione all'estero.

Su questo dipinto la principessa Della Rocca, che nel *corpus* dichiri-

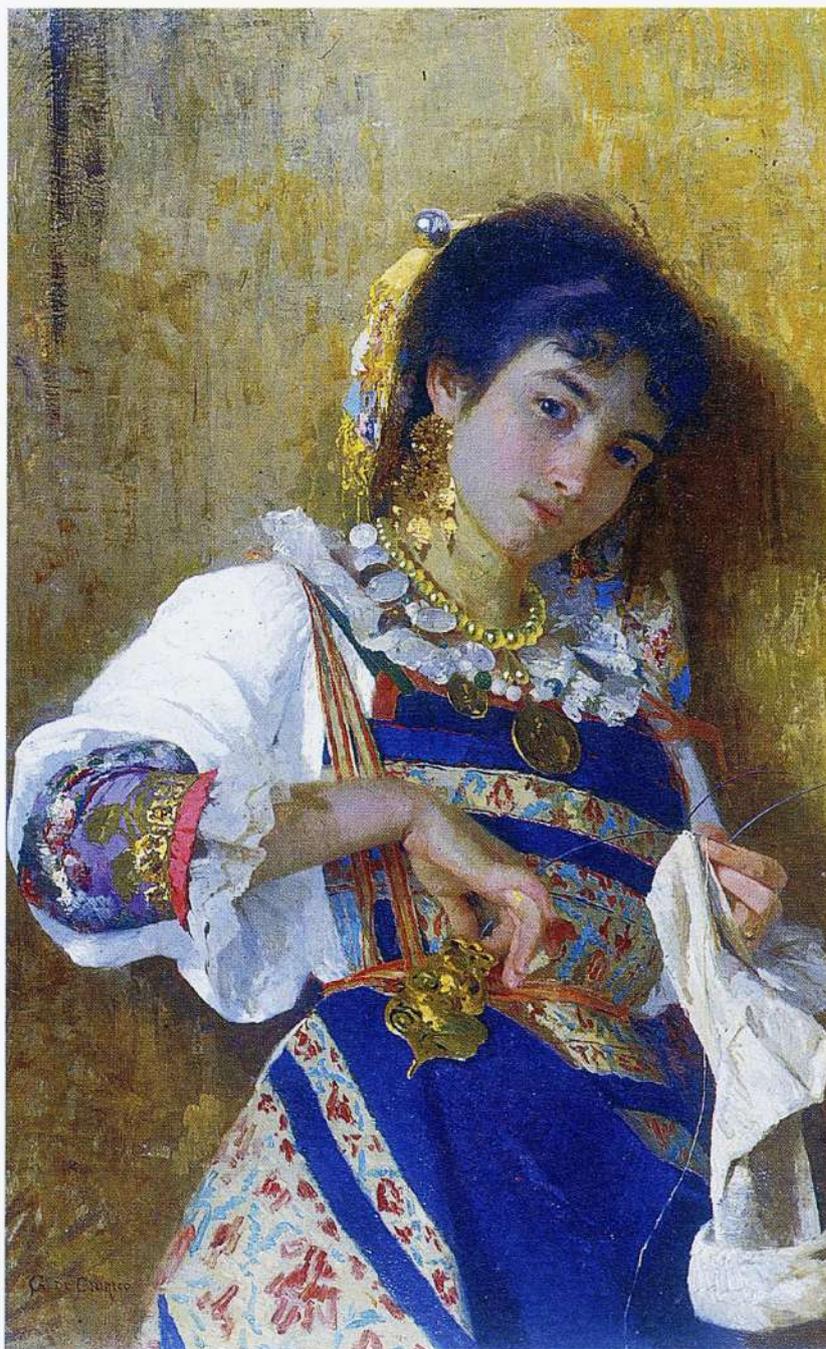
chiano prediligeva i quadri di questo genere, disse: «Bella creazione ed esecuzione perfetta. Il sacerdote colla testa inclinata sul petto e sotto il rituale ombrellino, scende le scale seguito dai fedeli. Che religiosa espressione su quella buona figura da vecchio, sui tratti del quale si vede impressa tutta la sua vita passata dolce e tranquilla, non mai scossa dalle tempeste del mondo! Tutti quelli che lo seguono sono proprio persone vive: la contadina dalle vesti variopinte che canta, il giovanotto che accanto il prete regge con la mano un fanale ed ha la bocca socchiusa; è così naturale che pare sentire i suoni forti e vibrati che vengon fuori dalla sua gola. La nebbia che si fa vedere nel fondo è trasparente e dipinta con grand'arte. Ci sono tutte le gradazioni del color della neve, dal più nitido bianco al tono melmoso del fango. Com'è bene immaginata quella pozzanghera posta sul davanti ed in cui riflettesi tutta la scena»<sup>22</sup>. Ancora sulla stessa opera segue un ulteriore giudizio della principessa: «È degna di nota la valentia dell'artista che ha saputo riprodurre tutti i caratteri, la pietà sincera che s'inchina riverente senza osar nemmeno alzare gli occhi. Il signore che si scopre per rispetto umano e spetta ritto e stecchito il passaggio del prete che porta l'ultimo conforto al moribondo, che lo aspetta con ansia. I contadini sono in ginocchio, col cappello fra le mani, e mormorano una preghiera, pensando al *Costituirsi*. Solo un giovanotto se ne resta col cappello sulla testa, facendo lo spirito forte, guarda la processione con aria sardonica, ma gli resta il pudore di tenersi in disparte, per non scandalizzare la fede altrui. La donna inginocchiata sotto la porta d'una ca-

setta, ha bellissima espressione ed è rischiarata dal riverbero del fuoco che brucia sul focolare. Anche un leone di pietra collocato sopra un parapetto della strada, è ricoperto d'un buon strato di neve e completa l'armonia di questo quadro, trattato veramente con gusto ed eleganza»<sup>23</sup>.

Tanto la principessa che Yorick colgono la propensione dell'artista alla raffigurazione dei tipi umani. Infatti Di Chirico riesce bene a inquadrare il tipo del contadino come quello del "primo cittadino" o della donna che vuole emanciparsi per divenire "borghese" e così via. A differenza di Michetti, però, la sua ricerca – volontariamente – si ferma alla sola rappresentazione dei personaggi, riconoscibili dunque nella fisionomica, nel costume, negli atteggiamenti, quasi un "simbolo" di ciò che sono e che vogliono esprimere. Michetti indaga maggiormente le condizioni di vita dei suoi personaggi sfiorando spesso un'indagine sociale, grazie anche all'amicizia col demologo De Nino. Il suo interesse verso gli



Giacomo Di Chirico, *Donna in costume*, olio su tela; mercato antiquariale



Giacomo Di Chirico, *Donna in costume*, olio su tela; Salerno, coll. De Luca

studi folclorici attraversa tre fasi: in principio, è legato al dato naturale appreso alla scuola del realismo napoletano discendente da Palizzi; in un secondo momento, nel periodo di comunione con De Nino, è maggiormente incline allo studio scientifico; poi segue la fase dannunziana in cui allo studio scientifico si unisce in un ambiguo equilibrio la ricerca di un ideale edonistico ed estetico.

Nel 1877 per Michetti è il momento della fase iniziale: sono iniziate le sue attenzioni all'arte giapponese e al linguaggio fortuniano.

Entrambi i modi della rappresentazione folclorica, ottica e di effetto quella di Di Chirico, più scientifica quella di Michetti, rientravano in una analisi di un mondo "altro" che piaceva moltissimo al mercato "borghese".

Tornando alla Mostra Nazionale di Napoli, Di Chirico vi aveva esposto anche un *Ritratto*. Erano anni in cui il suo stile stava mutando. E i cambiamenti si registrano soprattutto nella ritrattistica nella quale dalla resa pienamente realistica e fotografica – che contrassegnò *in toto* il suo stile iniziale, lo testimonia la *Donna in costume lucano* di collezione privata napoletana – giunge a un addolcimento della composizione incline certo maggiormente alle richieste del mercato e del gusto del pubblico borghese.

L'iperrealismo iniziale cade in un gioco virtuosistico quando vuole raggiungere sempre maggiore effetto e consapevolezza, nella resa "vera" degli incarnati: si veda, ad esempio, la mano, volumetrica, tutta giocata su passaggi di velature e zone chiaroscurali che ne fanno un pezzo di bravura nella *Donna in costume lucano* appena menzionata.

La sua seconda maniera, se così può definirsi, di giustaporre allo stile levigato e in perfetta adesione alla realtà delle figure un trionfo, quasi un capriccio, di colori e di luce che in modo rumoroso e a volte frastornante dipingono ogni sorta di orpelli, abiti, trine e merletti, gioielli, fiori, in un'ispirazione certamente fortuniana, abbraccia il gusto che stava profilandosi a metà anni Settanta e che esploderà pienamente all'inizio del decennio seguente. Un orientamento che riguarderà anche la scultura. Già le fonti avevano stabilito che in assenza del colore la scultura si completava con la sovrabbondanza dei dettagli, tendenza che fu notata in occasione dell'Esposizione Nazionale di Torino del 1880 e di cui per fare un esempio si cita il *Dispaccio d'amore*, un marmo presentato da Emanuele Caroni prima alla Mostra Nazionale di Napoli del 1877 poi alla Nazionale di Milano del 1881. La donna raffigurata che raccoglie il piccione viaggiatore contrappone alla compattezza e "serietà" del corpo, del volto, delle braccia tornite, un'esuberanza di "colore", che impedisce all'occhio di posarsi in qualche punto, disegnata nel movimento dell'abito frastagliato e decorato.

La seconda maniera di Di Chirico – ravvisabile certamente nel quadro recentemente acquisito sul mercato italiano che raffigura una *Donna in costume* – mostra l'esuberanza di colori e un calcato virtuosismo di tocco che con toni brillanti conferisce grande valore e risalto alla luce. Se confrontiamo questa – sicuramente più tarda – con la *Donna in costume lucano* prima citata potremo cogliere la diversità di maniera, di cifra stilistica e di composizione, facendo ri-

sultare più ardita – nella sua maggiore asciuttezza – l'impostazione del primo lavoro rispetto al secondo.

La data esplicita che si trova poi su un altro dipinto, intitolato *Sulle scale* (Villa Rufolo a Ravello), e cioè il 1879, riconduce a questi anni anche un'altra *Donna in costume* (Salerno, collezione De Luca) stilisticamente vicina alla *Donna in costume* del mercato antiquariale. *Sulle scale* infatti



Giacomo Di Chirico, *Sulle scale* (Villa Rufolo), olio su tela; Napoli, coll. priv.

mostra maggiore sintonia e affinità con il linguaggio di Fortuny. I piccoli tocchi di colore in un trionfo luminoso e cromatico degli abiti, del grem-

biale, del girocollo, della coroncina nei capelli, ma soprattutto le rose che chiudono vorticosamente la composizione in alto, l'assenza di prospettiva memore dell'arte giapponese denotano un sapore sicuramente fortuniano.

Dopo aver partecipato alla Mostra Nazionale di Torino del 1880 con altri quadri di costume popolare e a quella di Milano dell'anno seguente, nel 1883 Giacomo Di Chirico, ammalato, morì al manicomio di Aversa. Nel commemorarlo «L'Illustrazione Popolare» ne ricordava i dipinti più noti, *Uno sposalizio in Basilicata*, *Passa il Santissimo*, *il Sindaco del villaggio*, *Chi va e chi viene*, *la Domenica delle Palme*, *il Ritorno dal lavoro in inverno*, *Le figlie del colono*, mettendo in evidenza che proprio a causa della malattia mentale i suoi quadri, dalle tinte violente, sempre meno diluite, «non ridevano più», bensì «strillavano»<sup>24</sup>.

## Note

<sup>1</sup> S. Carlevaris, ne «L'Illustrazione Italiana», a. VII, n° 48, Milano, Treves, 28 novembre 1880, p. 330.

<sup>2</sup> C. Cantù, *Le Belle Arti compagne alla nostra Esposizione Nazionale*, in *L'Esposizione Italiana del 1881 in Milano*, dispensa n° 31, Milano, Treves, 1881, p. 242.

<sup>3</sup> L'incisione, su disegno di Quintilio Michetti ed esecuzione di Centenari, fu edita sia da «L'Illustrazione Italiana» (a. IV, n° 33, Milano, Treves, 19 agosto 1877, p. 116) sia da «L'Illustrazione Popolare» (a. XX, n° 4, Milano, Treves, 28 gennaio 1883, pp. 60-61). Un'immagine integrale dell'opera fu pubbli-

cata da F. Santoro, *Giacomo Di Chirico*, in «La Basilicata nel mondo», III (1926), I, pp. 3-11. Si conosce anche un altro bozzetto del dipinto appartenuto alla raccolta Chiarandà, smembrata nel 1938, illustrato nel relativo catalogo.

<sup>4</sup> «L'Illustrazione Italiana», cit., p. 114.

<sup>5</sup> Tra gli altri, danno notizia dell'acquisto A. Fiaschi, *Una visita all'Esposizione Nazionale di Belle Arti in Napoli nel 1877*, Napoli, Stab. Tip. dell'Unione, 1877, p. 17, e la principessa M. Della Rocca, *L'Arte Moderna in Italia*, Milano, Treves, 1883, p. 202.

<sup>6</sup> Fiaschi, *op. cit.*, pp. 18-19.

Oltre l'accordo concesso dal giudizio di Goupil, il successo del dipinto di Di Chirico fu decretato anche da un premio d'onore assegnatogli dai giurì della mostra e da due medaglie d'oro riconosciutegli dal Municipio di Venosa e dalla Provincia di Basilicata; inoltre per questo lavoro l'artista fu decorato con la corona d'Italia: cfr. Della Rocca, *op. cit.*, p. 203.

<sup>7</sup> Fiaschi, *op. cit.*, p. 19.

<sup>8</sup> Firenze, Tip. della Gazzetta d'Italia, 1877.

<sup>9</sup> Su Cecioni e il suo rapporto con Napoli si vedano gli studi più recenti di Stefano Gallo, *Per Adriano Cecioni a Napoli*, in *Napoli, l'Europa. Ricerche di Storia dell'Arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate e F. Sricchia Santoro, Roma, Donzelli, 1995, pp. 305-309, e *Aspetti del realismo a Napoli: l'interferenza di Adriano Cecioni*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», nn. 4-5, Napoli, Paparo, 1997, pp. 236-249.

<sup>10</sup> Cecioni, *op. cit.*, pp. 47-48.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 48-49.

<sup>13</sup> A. De Pasquale Pennisi, *Schizzi artistici sulla Esposizione di Belle Arti in Napoli*, Messina, Tip. Ribera, 1877, p. 11.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 13-14.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>17</sup> «L'Illustrazione Italiana», cit., pp. 114-115, ill. p. 116; «L'Illustrazione Popolare», cit., pp. 60-61.

<sup>18</sup> Yorick figlio di Yorick, *Vedi Napoli e poi... Ricordo dell'Esposizione Nazionale di Belle Arti*, Napoli, Marghieri, 1877, p. 145.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 108-110.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> L'opera è pubblicata in F. C. Greco – M. Picone Petrusa – I. Valente, *La pittura napoletana dell'Ottocento*, Napoli, Pironti, 1993.

Inoltre grazie a un ritrovamento successivo si è potuto attribuire all'artista un bozzetto del quadro edito con relativa scheda in

F. C. Greco, *La scena illustrata. Teatro, pittura e città a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, Pironti, 1995, pp. 389-390.

<sup>22</sup> Della Rocca, *op. cit.*, p. 204.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> a. XX, n° 51, Milano, Treves, dicembre 1883, p. 844.



Giacomo Di Chirico, *Passa il Santissimo*, olio su tela; Roma, coll. priv.