



HAL
open science

La collection de Léopold de Bourbon, prince de Salerne (1790-1851) : sa formation et sa dispersion

Antonella Miranda

► To cite this version:

Antonella Miranda. La collection de Léopold de Bourbon, prince de Salerne (1790-1851) : sa formation et sa dispersion. Art et histoire de l'art. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2015. Français. NNT : 2015LIL30055 . tel-03081182

HAL Id: tel-03081182

<https://theses.hal.science/tel-03081182>

Submitted on 18 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



ÉCOLE DOCTORALE SCIENCE
DE L' HOMME ET DE LA SOCIÉTÉ - ED 473

UNIVERSITÉ LILLE NORD DE FRANCE
POLE DE RECHERCHE ET D'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR

La galleria di Leopoldo di Borbone principe di Salerno
(1790-1851) la formazione e la dispersione e i
collezionisti della sua epoca.

4 dicembre 2015

Direttore della tesi: Prof. Patrick Michel

Membri del Juri: Prof. Gilles Bertrand

Prof.ssa Maria Teresa Caracciolo- Arizzoli

Prof. ssa Simonetta Prospero Valenti Rodinò

Candidato: Antonella D'Autilia

Introduzione

Qualche tempo dopo aver conseguito la laurea in Storia dell'Arte, ebbi la possibilità di effettuare al museo di Capodimonte a Napoli, un lungo periodo di stage, in un gruppo di studio il cui lavoro doveva condurre, negli anni Novanta, alla riorganizzazione della Pinacoteca, secondo nuovi criteri museografici che tenevano conto della storia del collezionismo, e alla sua trasformazione in una Galleria « moderna » come oggi la conosciamo.

Il mio contributo consistette nello svolgere una ricerca documentaria presso l'Archivio di Stato di Napoli finalizzato alla trascrizione integrale degli inventari antichi della collezione Farnese che costituiva il nucleo originale del Museo e ancora oggi ne è la sua parte fondamentale.

L'interesse per tali argomenti e per l'approccio documentale ad essi dato mi ha condotto in seguito a studiare le figure di alcuni importanti collezionisti della Napoli del XIX secolo nonché ad approfondire i principali problemi relativi alla formazione e alla dispersione delle loro raccolte. A partire dalla fine degli anni 1970 la storia delle collezioni formatesi a Napoli e nel regno aveva iniziato a trovare una sua collocazione nell'ambito dell'insegnamento universitario e presso la comunità scientifica locale. Queste linee di ricerca confluirono nelle grandi esposizioni organizzate in quegli anni, come *Civiltà del Settecento a Napoli 1734-1799* (Napoli, 1979), che inaugurò un interessante cambiamento di prospettiva storiografica, ancora meglio ampliata in *Civiltà del Seicento a Napoli*, (Napoli, 1985). Da allora la strada della ricerca seguì le indicazioni appena tracciate producendo significativi studi sulle opere d'arte e i loro committenti per approdare, nel 1997, alla mostra *Civiltà dell'Ottocento. Le arti dai Borbone ai Savoia* (Napoli, 1997), che concludeva il ciclo delle grandi esposizioni iniziate un po' meno di venti anni prima.

Durante l'avanzamento delle mie ricerche presso gli archivi napoletani, tese ad incrementare le mie conoscenze della storia napoletana del XIX secolo, emergeva a più riprese la figura di Leopoldo di Borbone, principe di Salerno che a cagione delle sue scelte artistiche si rivelava un *trait d'union* interessante tra due periodi storici complessi per la storia partenopea: il decennio francese (1806-1815), e il susseguente ritorno della famiglia Borbone sul trono di Napoli (1815-1860).

Leopoldo di Borbone, principe di Salerno, figlio di Ferdinando IV re di Napoli e delle Due Sicilie e di Maria-Carolina d'Austria, nacque a Napoli nel 1790. Genero dell'Imperatore d'Austria per averne sposato una figlia, l'Arciduchessa Maria-Clementina, al di là del suo ruolo istituzionale che lo vide coinvolto in diversi incarichi diplomatici e militari, fu un personaggio dai molti risvolti. Vicino agli ambienti culturali, artistici e musicali napoletani, egli fu anche un collezionista appassionato di pittura e di oggetti d'arte.

Attraverso le cronache del tempo si viene a conoscenza come, verso il 1840, si potesse ammirare nella quarta e quinta sala del secondo piano del Real Museo Borbonico, la magnifica quadreria appartenente a Don Leopoldo, ma posta sotto sequestro per ordine reale. Il Principe, infatti, era stato obbligato a cederla a suo nipote, re Ferdinando II, a garanzia degli ingenti debiti contratti con le casse dello stato, debiti che non erano mai stati onorati. Alla sua morte, nel 1851, il marito di sua figlia Maria Carolina Augusta, Henri Louis d'Orléans Duc d'Aumale – quarto figlio del Re dei francesi, Luigi Filippo e della principessa napoletana Maria Amelia di Borbone, sorella di Leopoldo – acquistava tutta la collezione in una vendita ufficializzata nel 1854. Dopo aver rivenduto circa settanta dipinti all'asta presso Christie's a Londra, il duca d'Aumale negli anni '70 trasferì in Francia, al castello di Chantilly, la collezione del suocero, quella che poi sarà destinata a diventare il cuore della collezione di dipinti "italiani" del musée Condé.

Nell'unica guida, un opuscolo redatto nel 1842 dal segretario del Real Museo borbonico Stanislao D'Aloe¹, si stila per la prima volta la lista dei dipinti, accompagnati da una breve descrizione, facenti parte della galleria del Principe di

¹ Cfr. D'ALOE, 1842

Salerno. Questo piccolo catalogo mostrava tutta la ricchezza e la varietà della collezione nella quale, accanto a diversi oggetti archeologici erano presenti numerosi dipinti italiani appartenenti ai secoli XVI e XVII, attribuiti, all'epoca, ai maggiori esponenti della "scuola emiliana" (come Annibale Carracci, Guido Reni, Francesco Albani e il Guercino) opere di Salvator Rosa ed altri dipinti appartenenti alle maggiori scuole europee, nonché qualche dipinto *troubadour* di cui due eseguiti da Ingres.

Dal primo momento, risulta evidente che siamo in presenza di una collezione di grande valore artistico la cui importanza, spesso, non è stata sottolineata abbastanza se non nelle differenti fasi della sua dispersione. In effetti, notizie spesso frammentarie e sintetiche hanno reso la ricostruzione di questo segmento di storia del collezionismo non sempre agevole essendo note poche notizie sulla sua formazione, sul progressivo accorpamento dei dipinti, fino alla loro esposizione a Chantilly. Infatti nel campo di studi napoletano l'interesse per questo argomento si è limitato a pochi interventi tra i quali ricordiamo quello di Benedetto Croce, con lo pseudonimo di Don Fastidio, dalle pagine di «Napoli Nobilissima»² alla fine del secolo XIX, cui fecero seguito la raccolta di lettere del principe Leopoldo curata da Giovanni Bovi³, un saggio di Franco Strazzullo⁴ sugli acquisti effettuati per conto di Ferdinando IV a Roma da Domenico Venuti e per concludere un contributo di Ciro Fiorillo ancora dalle pagine della rivista napoletana «Napoli Nobilissima»⁵ sul finire degli anni Settanta.

In ambito francese, dopo la prima ondata di pubblicazioni dedicate alla collezione del Duca d'Aumale da poco rientrata in Francia -tra le quali spiccava l'opera di Felix-Anatole Gruyer⁶ - solo nel 1923 Henry Lemonnier, al tempo curatore delle collezioni di Chantilly, pubblicò un saggio che trattava delle origini del Musée Condé dedicando qualche pagina alla collezione del Principe di Salerno⁷. Soltanto in anni recenti, in particolare negli anni Novanta ad opera di Nicole

² Cfr. Don Fastidio 1894

³ Cfr. Bovi 1981

⁴ Strazzullo

⁵ Cfr. Fiorillo 19

⁶ Gruier 1896- 1898;lafenestre 1880; Macon 1925;

⁷ Cfr. Lemonnier 1923

Garnier-Pelle⁸, direttrice del Museo di Chantilly, ha preso il via la pubblicazione di articoli⁹ e dei cataloghi¹⁰ relativi alle collezioni, che hanno riportato alla luce questo argomento.

Pertanto tale soggetto appare vasto e ricco di suggestioni e, nel raccogliere il testimone della ricerca, l'obiettivo era quello di ampliare i fronti della ricerca anche per stabilire il gusto artistico dell'epoca in cui nasce questa collezione, la circolazione dei dipinti e il confronto con altre prestigiose collezioni private del regno. E' stato necessario ripartire dallo studio dei documenti non solo degli inventari Farnese per quanto riguarda il nucleo dei dipinti emiliani, ma anche quelli delle residenze reali, redatti nel XIX secolo per chiarire la questione dei paesaggisti stranieri e di altri dipinti importanti. In effetti il "decennio francese", ritenuto dalla storiografia napoletana – soprattutto gli anni del regno di Carolina e Gioacchino Murat (1808-1815) – come il periodo più moderno e innovatore del XIX secolo per l'Italia meridionale, fu caratterizzato da un vasto programma di ristrutturazione relativo anche alle istituzioni culturali come l'Accademia di Belle Arti e i musei. In particolare è ormai nota la propensione della regina per gli oggetti d'arte provenienti da Pompei e il ricco "Musée de la Reine" cui elle diede vita nei pochi anni di regno. Attraverso gli inventari del palazzo reale di Portici, sito reale nei pressi di Napoli, molto amato dalla sovrana, è possibile risalire alla pluralità degli interessi di Carolina tra cui un nuovo gusto per i dipinti di paesaggio e per la pittura *troubadour*. Durante la sua fuga precipitosa da Napoli nel 1815, la regina ne dové lasciare una gran parte sulle mura dei suoi appartamenti abbandonando le pitture "moderne" di Denis, Forbin, Rebell, Granet, Dunouy, Ingres ed altri ancora. Questo considerevole insieme passerà poco dopo nella collezione di dipinti di Leopoldo di Borbone, come apprendiamo attraverso la lettura dei documenti.

Appare dunque evidente come la ricerca dovesse mirare a far emergere i momenti essenziali di questo complesso episodio storico ma anche a far luce, attraverso le tracce storiche, non solo sulla collezione ma anche sul collezionista, la sua

⁸ Cfr. Garnier-Pelle 1995, Garnier- Pelle 1997

⁹⁹ Cfr. Durey-lavergne 2004

¹⁰ Cfr. Boissard- Durey-Lavergne 1988; Laugier 2010

personalità, l'atmosfera del tempo e il *milieu* culturale che poté determinare le sue scelte. Tutto questo sia attraverso la conoscenza delle istituzioni culturali, dei salotti aristocratici e della stampa, e contestualmente attraverso la tracciatura di una mappa delle più rinomate collezioni private napoletane dell'epoca.

Quando, nel 1877, Giuseppe Fiorelli¹¹ iniziò a raccogliere, per poi pubblicare, documenti riguardanti la storia dei Musei italiani, narrata attraverso inventari e cataloghi rintracciati negli archivi da una serie di studiosi avvezzi a tali ricerche, questo argomento cominciò ad assumere una sua specifica valenza storica. In quella circostanza fu affidato a Bartolomeo Capasso il compito di raccogliere notizie sulle antiche collezioni d'arte e di antichità esistenti a Napoli, dal secolo XV fino al 1860. Il censimento, poichè in sostanza si chiedeva questo tipo di operazione allo studioso, si avvale esclusivamente di fonti bibliografiche – prevalentemente della letteratura periegetica locale e delle *Vite* di Bernardo De Dominicis¹² – giacché l'ampiezza dell'argomento non concedeva, in prima istanza, un approccio diverso. Nell'impostazione metodologica scelta da Capasso furono disgiunte nella trattazione le collezioni di antichità dalle pinacoteche, - come per altro riscontreremo anche nel primo catalogo della collezione Salerno – nel segno di una differenziazione già proposta dalle fonti stesse. Nello studio qui presentato, sulla falsariga adottata dallo studioso napoletano, si è circoscritto l'oggetto alle quadre della prima metà dell'Ottocento coeve, e poi a quella del Principe Leopoldo di Borbone. Ciò nella convinzione di non operare una scelta selettiva a priori rispetto al complesso e vario fenomeno del collezionismo, quanto piuttosto di rispettare il modo in cui le diverse forme di questa particolare attività erano considerate dagli uomini che le realizzarono, a partire dall'immagine che essi, più o meno consapevolmente, ne affidarono alle differenti testimonianze giunte fino a noi. Proprio l'orizzonte di tali fonti, nel loro diverso valore, ci si è proposti di ampliare rispetto al lavoro di Capasso, - consapevoli che un tale ampio fronte di ricerca non poteva mirare all'esaustività. Alle guide e alla storiografia locale sono state accostate le descrizioni fornite dai viaggiatori, le memorie e le monografie sui singoli artisti, la letteratura prosopografica, i cataloghi di presentazione e di

¹¹ Cfr. Documenti 1878-1880

¹² De Dominicis 1742-43

vendita, gli inventari a vario titolo compilati, gli interventi di un nuovo tipo di critica d'arte che si rivolgeva, attraverso i giornali, ad un pubblico più allargato di quello settecentesco. Di molte opere menzionate in questo scritto non sono state fornite coordinate critiche attuali, in quanto si è privilegiato oltre alla descrizione degli spazi, del tipo di esposizione delle opere d'arte, ciò che i collezionisti *credevano* di possedere. A sostanziare questo aspetto son stati altrettanto necessari il fiorire di studi del gruppo di intellettuali riunito attorno alla rivista «Napoli Nobilissima» di Benedetto Croce dove comparvero, in brevi articoli di taglio monografico, alcuni interventi relativi a Gallerie e Musei napoletani accompagnati da stringatissime notizie di commento, orientamento seguito anche da altri studiosi a cavaliere del secolo successivo fino ad arrivare ad alcuni interventi più recenti.

*

Il presente studio nel descrivere il contesto storico e culturale di Napoli attorno agli anni 30 del XIX secolo, si è orientato, in prima istanza, nel ricercare la bibliografia più antica (P. Colletta, B. Croce, A. Acton, etc.) e ad effettuare lo spoglio sistematico dei venti volumi del giornale « *Monitore Napoletano* ». Parallelamente, ha preso l'avvio lo studio delle guide antiche della città, presso la Biblioteca Nazionale di Napoli al fine di rintracciare le descrizioni delle collezioni private napoletane, dei collezionisti e il gusto artistico del tempo, la circolazione dei dipinti nelle più prestigiose collezioni del regno, nonché le prime descrizioni degli appartamenti del principe Leopoldo a Palazzo Reale di Napoli .

Data la relativa scarsità di una esaustiva bibliografia specifica sul soggetto, le ricerche si sono basate in gran parte sullo studio delle fonti d'archivio. La ricerca è stata svolta presso diverse istituzioni: Archivio di Stato di Napoli, in particolare i fondi “Casa reale antica”, “Inventari antichi”, “Inventari di casa reale” e – per quel che concerne la corrispondenza privata del principe – il “Fondo Borbone”; la Biblioteca Nazionale de Napoli (dipartimento dei manoscritti e rari, la sezione napoletana per le guide antiche della città); la biblioteca della Società di Storia Patria che conserva i giornali e le riviste dell'epoca; l'Archivio del Museo Archeologico Nazionale di Napoli; le Centre des Archives Diplomatiques de

Nantes (Inventaire des archives rapatriées de la légation de France à Naples (1759- 1861), les Archives des Affaires Etrangères, Paris, per la corrispondenza politica e diplomatica, les Archives et le centre de documentation du Musée Condé à Chantilly, soprattutto per incrociare date ed eventi contenuti nella corrispondenza intrattenuta negli anni tra il duca D'Aumale ed importanti corrispondenti, la Bibliothèque Nationale de France. Per l'ultima fase della ricerca che riguarda la dispersione di una parte dei dipinti della collezione venduti a Londra è stato consultato l'archivio della casa d'aste Colnaghi.

Ringraziamenti

Desidero ringraziare il Prof. Patrick Michel, cui va tutta la mia gratitudine e stima. Egli ha seguito e sostenuto questo lavoro con preziosi consigli e indicazioni che durante le fasi della ricerca sono stati essenziali, al tempo stesso hanno costituito, per la mia tesi, un grande punto di riferimento le sue pubblicazioni sul collezionismo e sul mercato antiquario, che costituiscono attualmente uno dei ponti più solidi e più utili tra studi sul collezionismo in Francia e in Italia, all'interno dei quali prova a collocarsi il presente studio. Colgo l'occasione per ringraziare sentitamente i membri del Jury, Prof. Gilles Bertrand, Prof.ssa Maria Teresa Caracciolo, Prof.ssa Simonetta Prospero Valenti Rodinò, per aver accettato di discutere la presente tesi. L'École Doctorale di Lille, nota per essere un avamposto di levatura europea degli studi sul collezionismo internazionale, mi ha accolto e dato la possibilità di lavorare a questo soggetto consentendo che la presentazione fosse in lingua originale, tutto ciò ha reso possibile che il mio studio avesse la necessaria apertura e dimensione europea, discutendo una tesi, preparata e scritta in Italia, ma presentata in una prestigiosa École Doctorale in Francia.

Nell'ambito di una ricerca durata circa sei anni sono naturalmente tanti gli amici, colleghi e studiosi con i quali ho contratto un debito di riconoscenza avendo ricevuto da loro, nel corso del tempo aiuti grandi e piccoli, ma sempre preziosi per condurre in porto questa tesi:

Maria Teresa Caracciolo Arizzoli con la quale condivido interessi di studio mi ha guidato nelle fasi salienti del mio lavoro, Patrizia Antignani, Giangiotto Borrelli, Alvar Gonzales- Palacios per i suoi consigli e per avermi messo a disposizione la sua vasta biblioteca, Pier Luigi Leone de Castris con cui ho iniziato gli studi farnesiani, la direttrice dell'Archivio di Stato di Napoli Carolina Belli, Gaetano Damiano, Silvana Musella della Biblioteca di Storia Patria di Napoli, la direttrice della Sezione Napoletana della Biblioteca Nazionale Rosa Rossi, Françoise Janin dell'Archives des Affaires Etrangères de Paris, Nicole Garnier-Pelle, direttrice di Chantilly Musée Condé, che mi ha consentito di poter frequentare con assiduità la biblioteca del museo dove sono stata assistita con cortesia e professionalità da tutti

i funzionari ma in particolare da Léa Ferréz- Lenhard. Paola Fardella, Andrea Milanese, Angela Luppino, Annalisa Porzio, Gennaro Toscano, Pablo Vasquéz-Gestal. A Roberto Valeriani, attento lettore, che ha messo a diposizione la sua vasta conoscenza delle arti decorative, va tutta la mia gratitudine e un ringraziamento particolare.

1. La vita di Leopoldo di Borbone principe di Salerno (1790-1851)

Nell'elenco dei diciassette parti della Regina Maria Carolina di Napoli¹ Leopoldo di Borbone risulta al quindicesimo posto, terzultimo di una lunga lista di fanciulli che spesso non ebbero da vivere che pochi anni. I maschi, soprattutto, furono falciati da morti precoci talché il solo Leopoldo e il fratello maggiore, Duca di Calabria e futuro Francesco I, giunsero ad età matura. Migliore destino fu riservato alle femmine. La prima Maria Teresa (1772-1807) sposò nel 1790 l'Arciduca Francesco, due volte suo cugino, che divenne Francesco II Imperatore del Sacro Romano Impero due anni dopo e con la Restaurazione prese il titolo di Francesco I d'Austria. La seconda, Luisa Maria Amalia (1773-1802) sposò nello stesso 1790 il fratello di Francesco, l'Arciduca Leopoldo d'Asburgo Lorena e fu Granduchessa di Toscana. A Maria Cristina (1779-1849) toccò in sposo Carlo Felice di Savoia, quinto figlio maschio del Re di Sardegna, che per fortuite vicende salì sul trono nel 1821. Maria Amelia (1782-1806), moglie del Duca d'Orléans, divenne regina dei Francesi dal 1830. Non raggiunse invece il trono Maria Antonietta (1784-1806) pur essendo coniugata con il Principe delle Asturie, futuro Ferdinando VII, essendo morta prima che il consorte succedesse al padre Carlo IV.

Quattro sovrane come sorelle, una nipote, la Duchessa di Berry, madre dell'erede al trono di Francia, e una pronipote che divenne nel 1829 Regina di Spagna, posero Leopoldo di Borbone al centro delle vicende dinastiche europee condizionate in larga parte dai legami che Maria Carolina aveva stretto fra i Borbone di Napoli e la sua propria famiglia che regnava sull'Impero e sul Granducato di Toscana. Il giovane Principe ebbe il ruolo del cadetto, avvantaggiato dal fatto di essere il preferito della madre fra tutti i figli, come

¹ Conte Corti 1950, p. 797

almeno narra la tradizione. Tradizione che oltre a questo suo privilegio ha tramandato l'unica caratteristica che lo ricorda, almeno nelle narrazioni biografiche dei suoi congiunti o nei resoconti storici che riportano solo di sfuggita il suo nome: un rampollo reale incapace di amministrare i propri beni se non un vero e proprio dilapidatore della propria fortuna.

Le uniche notizie certe e di prima mano che lo riguardano restano nella sua corrispondenza che oggi si custodisce nell'Archivio di Stato di Napoli, in parte trascritta² in stralci che però, va detto, omettono ben poco di quel che può legittimamente significare nelle sue vicende personali, come abbiamo avuto modo di verificare personalmente.

Gli anni giovanili

Il 2 luglio 1790 Maria Carolina diede alla luce il Principe a cui furono apposti i nomi di Leopoldo, Giovan Giuseppe, Michel'Angelo, Francesco di Paola, Salvatore, Carlo, Pasquale, Gasparo, Baldassarre, Melchiorre, Francesco, Gennaro, Filippo Neri, Beniamino. Come di consueto furono indetti i tre giorni prammatici di gala per i festeggiamenti³. Se la corte dovette celebrare con sollievo l'arrivo di un maschio che garantiva oltre al fratello Francesco la linea di successione (i fratelli nati fra di loro erano tutti deceduti in tenera età) le festività ebbero un prolungamento propizio giacché dopo solo poche settimane si sarebbe sancito il patto familiare fra i Borbone di Napoli e gli Asburgo. Il 15 agosto seguente, a Napoli, il Principe Francesco fungeva da sposo per procura al doppio matrimonio delle sorelle Maria Teresa e Luisa Maria Amalia coi due arciduchi d'Austria; il 21 agosto i sovrani con le due fanciulle partivano per Vienna dove si svolsero le nozze ufficiali il 19 settembre: l'occasione fu opportuna anche al fidanzamento della sorella degli sposi, l'Arciduchessa Maria Clementina, con il Principe ereditario Francesco⁴.

Unico aneddoto che colora gli anni giovanili del rampollo di Ferdinando IV e Maria Carolina è legato alle vicende belliche europee: fu il fanciullo a

² Bovi 1981

³ Bovi, pp. 5-6

⁴ Latour-Gayet 1990, pp. 68-69

consegnare solennemente all' ammiraglio Nelson, che dopo la vittoria di Aboukir si era portato a Napoli, una lettera della madre indisposta e assente dai festeggiamenti⁵. Di lì a poco, il 23 dicembre 1798 lo stesso Nelson imbarcava sul *Vanguard* la famiglia reale intera in fuga per Palermo⁶. Una testimonianza dell'affetto materno in quel periodo di esilio è data dalla lettera della Regina del settembre 1799 al Marchese del Gallo, che in quel momento era a San Pietroburgo per rafforzare l'alleanza russa: la sovrana, preoccupata dalla scarso appoggio di Vienna alla guerra, asseriva che se l'Italia fosse stata smembrata alla fine delle ostilità, come appariva probabile, per controbilanciare il predominio austriaco si sarebbe potuto considerare un regno per Leopoldo e la migliore scelta sarebbe stata la Toscana⁷. Per cercare di rafforzare comunque i legami con la corte austriaca ai primi di giugno 1800 la regina partì per Vienna con Leopoldo e tre figlie sul *Foudroyant* di Nelson da Palermo.⁸

Seguendo il ritorno a Napoli dei sovrani nel 1801 e la successiva, seconda fuga nel 1806 il nome del Principe compare in alcune occasioni. Già da quest'ultima data lui e il fratello erano stati messi a capo, col generale Damas, di una forza di resistenza che avrebbe dovuto rallentare l'avanzata dei francesi ma la loro presenza era puramente onorifica e la loro inesperienza pare causasse più preoccupazione per la loro incolumità che altro. Nel 1808, poco dopo l'entrata trionfale di Murat a Napoli e l'ascesa di Giuseppe Bonaparte al trono di Madrid, Ferdinando IV si proclamò erede legittimo della corona spagnola dato che suo fratello Carlo IV aveva ceduto col Trattato di Bayonne i diritti di essa a Napoleone. Nella mente di Ferdinando, già pronto a mettere mano ad un regno di qua e di là dall'oceano, nacque persino l'idea di proporre in futuro Leopoldo al trono del Messico⁹.

⁵ Bovi 1981, p.6

⁶ Lacour-Gayet 1990, p. 191

⁷ Ibidem, pp.191-192

⁸ Ibidem, p. 201

⁹ Ibidem, p.293

Imprese diplomatiche e belliche

Per mettere in atto la sua ufficiale pretesa il sovrano organizzò una spedizione a Gibilterra, dove era il presidio inglese e dove Leopoldo sarebbe stato riconosciuto come reggente in nome del padre creando poi un'armata per effettuare la riconquista del paese. Ad accompagnare il giovane diciottenne era colui che di lì a poco sarebbe divenuto suo cognato e ancor più in là suo consuocero, il Duca d'Orleans. L'incontro fra il figlio di Philippe Égalité e la Regina Maria Carolina si era svolto in Sicilia ed era coinciso col fidanzamento tra la Principessa Maria Amalia e il Duca, accompagnato dal perdono puramente formale della Regina per i precedenti rivoluzionari degli Orléans: in realtà ella non cessò di nutrire una profonda diffidenza per il genero ¹⁰.

La spedizione fu pianificata in ogni dettaglio diplomatico¹¹ e restano diverse lettere del giovane in cui si narra fin al minimo dettaglio la breve impresa che non ebbe alcun successo anche per l'evidente freddezza degli inglesi nel riconoscere la necessità del caso. Le missive di Leopoldo al padre sono minuziose, scritte con mano felice e attente alla importanza degli eventi che trovano il rampollo reale del tutto preparato al suo ruolo anche nel momento in cui, da Londra, gli si fa presente di non essere gradito:

“ho chiamato le persone che voi avevate messo presso di me, ed abbiamo tutti ugualmente opinato, che bisognava subito ritornare a Palermo, per non espormi all'offesa di essere forse da qui discacciato”

scrive il 18 ottobre e sulla via del ritorno e nel contempo assicura il padre di aver fatto del tutto per trovare i cani da caccia che questi gli aveva richiesto; miglior fortuna aveva avuto coi vini¹². Le lettere si accompagnano al *Giornale* personale del Principe e a quello tenuto dal Cavalier Donato Tommasi che al seguito del drappello diplomatico registrò ogni avvenimento e ogni singolo

¹⁰ Acton 1956, pp. 562-563

¹¹ Bovi 1981, pp. 7-11

¹² Ibidem, pp. 16-17

spostamento di “tutti gli individui componenti la Corte” minuziosamente organizzata¹³.

L'anno successivo, il 26 maggio 1809, il Re scriveva al figlio incaricandolo di un'impresa ben più ponderosa, la partecipazione alla riconquista del Regno di Napoli. Ne conseguì la presa di Procida e Ischia da parte della flotta inglese e Leopoldo, sollecito, comunicò il trionfo con una missiva al fratello de 28 giugno 1809 aggiungendo l'avvenuta “distruzione della flottiglia nemica, l'Inglese hanno finora 1500 prigionieri”¹⁴. Ma la vittoria, come è noto, fu di breve durata e poco più di un mese dopo il Principe era di nuovo a Palermo.

Nella capitale siciliana Leopoldo risedette per lungo tempo lontano da Palazzo Reale e alloggiò con Maria Carolina a Palazzo Santa Croce, in origine destinato al Duca d'Orleans e alla consorte¹⁵. Ma la devozione e l'appoggio alla madre, che era osteggiata apertamente dagli inglesi con Lord Bentinck¹⁶ a capo, fu fatale al giovane e danneggiò la sua già non prospera situazione finanziaria. Nella delibera del Parlamento Siciliano del 1812, un organo che Ferdinando aveva dovuto creare su imposizione degli inglesi e che doveva decidere, con altre materie, le somme da stanziare per la famiglia reale, venne concessa una cifra considerevole per il mantenimento dei Duchi di Orléans ma niente per Leopoldo a cui si propose di scegliere fra la cessazione delle commende di cui godeva –quelle dell'Ordine di Malta e di quello di Costantino- in cambio di una lista civile di ben scarso peso. Questa decisione, si è scritto, fu causata proprio dalla risoluzione di Leopoldo a non seguire le pressioni del Duca d'Orléans perché si allontanasse dalla politica materna, fatto che, se vero, appare una prova del profondo legame fra madre e figlio¹⁷.

¹³ Ibidem pp. 12-88, Johnston 1912, pp.22-25

¹⁴ Bovi 1981, p. 91

¹⁵ Johnston 1912, p. 97

¹⁶ Lord William Henry Cavendish-Bentinck (1774-1839)

¹⁷ Johnston, pp.170-171

Vienna

A testimonianza di quel sodalizio è il viaggio che i due fecero insieme alla volta di Vienna l'anno successivo. Maria Carolina, forzata a partire dagli inglesi¹⁸, intraprese il lungo e faticoso periplo dell'ennesimo esilio, con al seguito diverse dame di compagnia, servitori e tre medici. La salute di Maria Carolina infatti era sempre più malferma e sin dalle settimane anteriori all'imbarco iniziarono le difficoltà, riportate da Leopoldo puntualmente al fratello insieme alle preoccupazioni per la scarsità delle proprie finanze¹⁹. La Regina e il figlio erano a Castelvetro in attesa di imbarcarsi e corrispondevano con la corte quasi quotidianamente. Si era nella primavera del 1813 e le missive fra i due fratelli mostrano un accordo e un affetto sincero: il Duca di Calabria non lesina consigli sul modo di cercar ottenere l'assegnamento di 2.000 once al mese senza dover rinunciare alle proprie commende, come il Parlamento continuava a intimargli. Il Principe infine chiese direttamente al padre quella cifra e la vicenda sembrò sistemata: il 17 aprile, però Leopoldo scriveva al fratello che avrebbe personalmente perorato la propria causa nella seduta del Parlamento successiva affinché gli fossero riconosciuti i diritti di secondogenito²⁰. Segue uno scambio di lettere in cui assicura il fratello sull'acquisto di pecore d'Angora una volta a Costantinopoli e sulla compilazione di un resoconto del viaggio in cui avrebbe anche fatto fare "i Figurini de' diversi costumi dei popoli attraverso dei quali passeremo"²¹.

La preparazione all'imbarco andò per le lunghe a causa dell'indisposizione della Regina che non si avviava a soluzione e che appare come un tentativo di ritardare quello che era un vero e proprio esilio. In quei giorni ai due giunse la notizia della nascita di un figlio al Principe Ereditario cui venne dato il nome di

¹⁸ Sull'allontanamento forzato della sovrana si veda Acton 1956, pp.373-393

¹⁹ Bovi, 1981, pp94 sgg

²⁰ Ibidem, p. 97

²¹ Ibidem, p. 99

Leopoldo ²² e solo poco dopo la comitiva reale prese le vele. Era il 14 giugno 1813.

Prima tappa fu Zante dove attesero di decidere se prendere la via di Trieste passando per l'isola di Lissa o puntare su Costantinopoli. A settembre raggiunsero infine il Bosforo ma la stagione si era fatta inclemente: la scelta a questo punto era tra la via di terra e l'attraversamento del mar Nero puntando ad Odessa. Il rischio del primo itinerario risiedeva nell'epidemia di peste che flagellava la Valacchia e si optò dunque per il secondo percorso, affrontando però una traversata tempestosa. Arrivarono ad Odessa il 3 novembre ma li attendeva una interminabile quarantena. Nonostante ciò sembra di capire dalle lettere che a madre e figlio non furono lesinati gli onori e qualche sorta di intrattenimento. Quando finalmente il periodo di isolamento richiesto dall'epidemia fu trascorso la città si spalancò agli occhi entusiasti del Principe con le sue chiese e i suoi teatri. Tre giorni dopo lo sbarco fu accolto dal Duca di Richelieu ²³

“abbiamo già avuto al Teatro Spettacolo Italiano, Francese e Russo e il Duca ha dato due superbe feste da ballo, questa sera avremo una commedia tedesca”²⁴.

Ripartiti di lì a poco Leopoldo e la madre raggiunsero Vienna nel febbraio del 1814. Dalle prime lettere si comprende come l'attesa per la capitolazione di Napoleone era viva sia a Napoli che a Vienna. Nel marzo si dice soddisfatto delle recenti sconfitte dell'“Idra Corsa” ma è preoccupato per “l'infame affare di Murat” che restava padrone del meridione. Finalmente, l'11 aprile, l'esultanza si manifesta e con essa la speranza della imminente riconquista del trono da parte del padre. E' solo la destinazione di Napoleone, l'isola d'Elba, a preoccuparlo “giacché così sarà troppo vicino a noi altri”.

Passarono pochi mesi da quei giorni di giubilo e di speranza prima che il Principe fosse costretto a dare la notizia della morte della madre. Maria Carolina si spense a Vienna l'8 settembre 1814:

²² Leopoldo di Borbone, conte di Siracusa (1813-1860)

²³ Armand-Emmanuel-Sophie-Septimanie de Vignerot du Plessis, Duca di Richelieu (1766-1822) ; Governatore di Odessa dal 1802

²⁴ Bovi 1981, p. 105

“E’ colla più viva pena immezzo alla desolazione che mi vedo costretto d’annunziarvi un avvenimento per il noi il più disastroso, quale è quello che la nostra adorata Mamma ieri notte alle 1 e $\frac{3}{4}$ fu colpita da un colpo d’apoplezia e poco dopo cessò di vivere... io ho cercato con lo stesso corriere al re il permesso di ritornare presso di lui”

scrisse Leopoldo al Duca di Calabria il giorno successivo²⁵. Una lunga lettera al padre dettaglia in modo ancor più preciso il susseguirsi degli eventi e spiega il ruolo che Leopoldo avrebbe voluto avere restando nella capitale dell’Impero: era sua intenzione, ora che la madre era morta, poter conferire direttamente con l’Imperatore per perorare la causa paterna ed essere aggiornato sugli sviluppi del consesso che stava prendendo l’avvio²⁶.

Proprio in quei giorni si aprì ufficialmente il Congresso di Vienna e dovette dunque giudicarsi opportuno a Napoli che un rappresentante dei Borbone fosse presente nella capitale dell’Impero. In una lettera del 2 ottobre successivo infatti il Principe scrive al fratello di aver chiesto il permesso al padre, tramite una lettera dell’Imperatore, di andare a Parigi a trovare la sorella Amelia ma aggiunge che l’Imperatore stesso gli aveva

“consigliato di rimanere qui durante tutto il tempo del Congresso ... Per i nostri affari politici ci è secondo me tutto da sperare e dell’istesso sentimento sono Ruffo e Sarracapiola” ,

due degli inviati di Ferdinando IV a Vienna. Catapultato al centro degli eventi che ridefinirono il volto dell’Europa, Leopoldo ebbe agio di farsi conoscere da tutti i potenti :

“ho visto pure tutti i sovrani alleati, il re di Prussia mia ha mostrato molta buona volontà, ma l’Imperatore Alessandro non si è estrinsecato del tutto”

scriveva nella stessa lettera del 2 ottobre. La preoccupazione di riuscire a capire quale speranze ci fossero per il padre di riguadagnare i propri possessi restavano al centro di ogni lettera al fratello. Non era perfettamente chiaro, con Murat ancora insediato a Napoli, cosa sarebbe stato deciso in quella fase di

²⁵ Ibidem, p. 108; l’annuncio della morte al padre è a p. 311. Sulla morte e di Maria Carolina si veda Acton, 1956, pp. 630-631. La relazione dell’autopsia inviata da Vienna in Bovi 1981, p.312

²⁶ Bovi 1981, pp. 308-309

preliminari: si avanzava “a passi di Tartaruca –scriveva il 29 novembre- le gran potenze non essendo affatto d’accordo fra di loro sugli affari in generale”²⁷.

Vienna, attraverso le missive di quegli interminabili mesi, apparve al Principe in tutto lo splendore delle feste, dei pranzi di gala, dei tornei storici e delle cacce che ogni giorno ritmavano il lento procedere delle trattative. La celebre frase “le Congrès ne marche pas, il danse”, scritta dal vecchio Principe di Ligne, spettatore di quel consesso inusuale che raccolse due imperatori, due imperatrici, quattro re, una regina, due eredi al trono, due granduchesse e tre principi, descrive bene il tortuoso andamento durante il giorno e la scintillante atmosfera delle serate²⁸. Il giovane rampollo di Maria Carolina, passati i due mesi di lutto stretto nel novembre era “di nuovo nel mondo” e colse l’occasione per narrare seppur sommariamente al fratello l’incanto di quelle memorabili feste popolate dalla più grande aristocrazia del momento. Poco altro restava da fare se non attendere che le grandi potenze raggiungessero una decisione su Murat. Ancora per qualche tempo Austria e Gran Bretagna rimasero dell’idea di lasciare il cognato di Napoleone sul trono. Agli inglesi non dispiaceva l’idea di mantenere una sorta di protettorato in Sicilia e a Vienna erano presenti. Più o meno contemporaneamente, rappresentati sia di Murat sia di Ferdinando IV, rivendicando entrambi la legittimità di sedere al tavolo delle trattative²⁹.

Nell’attesa giunse la notizia della fuga di Napoleone dall’Elba e la conseguente partenza della sorella Amalia da Parigi. E’ probabile che la presenza a Vienna abbia dato l’opportunità a Leopoldo di conoscere notizie sulle attività belliche di Murat ancor prima del fratello, confinato nella lontana Palermo. Si spiegherebbero così le lunghe descrizioni che occupano le lettere dei giorni più cruciali per i destini dei Borbone di Napoli. Il 15 aprile 1815 il Principe annuncia che finalmente l’Austria è entrata in conflitto con l’usurpatore e che

“l’atto del Congresso che riconosce per solo Re delle Due Sicilie il caro Papà non è ancora fatto, ma ciò dipende dalla loro solita lentezza giacché si è

²⁷ Ibidem, pp. 108-109

²⁸ Cooper 1938, p.245

²⁹ Nicholson 1946, pp. 132; alle pp.182-199 sono ricostruite le fasi e le controversie nel Congresso che portarono alla restaurazione di Ferdinando sul trono di Napoli, voluta in un primo momento solo da Luigi XVIII

deciso che si farà e che sarà pubblicato con tutti gli atti del Congresso ... per me particolarmente credo che partirò fra poco pell'armata Austriaca d'Italia e sarò ben contento se potrò contribuire a fare riacquistare al caro Papà il suo Regno di Napoli»³⁰.

Solo quindici giorni dopo, il 30 aprile il Principe annuncia la partenza del giovane Duca di Serracapriola da Vienna per Napoli con l'agognato trattato di alleanza fra gli austriaci e i Borbone firmato da Metternich e contemporaneamente da dettagli minuziosi sugli spostamenti di Murat. La sua partecipazione alle manovre militari dovette essere puramente nominale giacché il 12 maggio scriveva di essere sulla via di Roma e il 20, da Teano, dava la lieta novella del riacquisto del regno di Napoli:

“Oggi il Gen. Bianchi³¹ avendo firmato con Carascosa ³² una convenzione in virtù della quale domani entreremo a Capua, posdomani in Aversa ed il 23 sarà consegnato Napoli e tutto il Regno all'infuori delle piazze di Gaeta e Pescara che sono comandate dai francesi. Murat è fuggiasco ...”.

La restaurazione

Con la sua partecipazione – anche se solo da osservatore – al Congresso di Vienna e la conseguente rapida discesa nella penisola Leopoldo si guadagnò, per una pura congiuntura degli eventi, il primato fra tutti i Borbone del rientro a Napoli. Per diversi giorni fu l'unico rappresentante in città della dinastia restaurata dovendo quindi farsi carico di incombenze a cui non era minimamente preparato, e la prima lettera scritta al fratello sembra esprimere la consapevolezza di non essere fatto per gli affari di governo (Appendice 1/1). Leopoldo arrivò il 22 maggio nella propria città natale; ai primi di giugno il padre, con il nuovo titolo di Ferdinando I delle Due Sicilie, lo raggiunse e fece poi una entrata solenne che, stando alla lettera scritta dal Principe al fratello, fu accompagnata dal giubilo popolare

³⁰ Bovi 1981, p. 113

³¹ Vinzenz Ferrerius Friedrich Freiherr von Bianchi (1768-1855) comandante capo delle armate austriache

³² Michele Carrascosa (1774-1853): il trattato di Casalanza a cui allude la lettera (Bovi, 1981, p. 115) fu controfirmato dal Generale, comandante in capo dell'armata napoletana

La permanenza del Principe Ereditario a Palermo fece sì che le lettere continuassero e con esse la descrizione della ritrovata routine punteggiata di cacce, feste e lavoro. Non un cenno, almeno in quei primi momenti, alla Duchessa di Floridia³³, moglie morganatica del vecchio Ferdinando sposata due mesi dopo la morte di Maria Carolina. Scrive invece del proprio fidanzamento, coi toni entusiastici che l'argomento richiede:

“si sta trattando il mio matrimonio con l'arciduchessa Maria Clementina terza figlia dell'Imperatore d'Austria ... credo che mi sia necessaria una compagna per la tranquillità mia tanto temporale quanto spirituale”

raccontava al fratello il 12 febbraio 1816, complimentandosi nel contempo per l'annunciato matrimonio della di lui figlia col Duca di Berry³⁴. Maria Clementina era di otto anni più giovane del suo futuro sposo; era figlia del dell'Imperatore Francesco I (nipote di Leopoldo) e di Maria Teresa di Borbone (sorella di Leopoldo). L'intricato legame di sangue rendeva dunque la futura sposa doppiamente nipote del principe.

Un evento catastrofico segue quella buona notizia. L'incendio che devastò il San Carlo di Napoli nel marzo del 1816 sembra abbia toccato profondamente il giovane che tanto apprezzava ogni forma di intrattenimento teatrale e che si prodigò negli aiuti:

“il vento era forte e la fiamma fu così forte che illuminava l'intera città di Napoli. I carboni ardenti e le scintille facevano una pioggia continua di fuoco che estendevasi persino al Castel dell'Ovo---Il Palazzo è stato minacciato d'essere anche esso preda delle fiamme e non si è salvato che per puro miracolo ... ma non ci è più vestigie di quel superbo teatro che ora è divenuta un'immensa bracieria ciò che fa veramente piangere il cuore”³⁵.

³³ Lucia Migliaccio (1770-1826), ebbe con le prime nozze il titolo di Principessa di Partanna e dopo il matrimonio morganatico con il Re di Napoli quello di Duchessa di Floridia

³⁴ Bovi 1981, p. 120. Maria Carolina Ferdinanda Luisa di Borbone (1798-1870), figlia di Francesco di Borbone, Duca di Calabria e di Maria Clementina di Asburgo Lorena, sposerà di lì a poco Charles-Ferdinand, Duc de Berry (1778-1820) figlio del Comte d'Artois e di Maria Teresa di Savoia

³⁵ Bovi 1981, p.121

Nel giugno comunque Leopoldo intraprese il viaggio che lo doveva condurre all'altare. Passò per Roma dove incontrò Carlo IV e la famiglia reale spagnola, toccò Firenze e giunse infine a Baden il 12 luglio

“la mia Sposa l’ho trovata piuttosto imbellita ma niente cresciuta, essa è buona e piena di talenti, ma è timidissima e imbarazzatissima, a me piace molto, mi lusingo che quando avrà la sorte di essere conosciuta da voi vi piacerà ... il mio matrimonio avrà luogo il 21 corrente a Schonbrun [sic], basta che arrivino in tempo le dispense del Papa ... L’imperatore e la più gran parte della famiglia ritrovasi ora qui per prendere i bagni. Io ho già fatto una corsa a Vienna, che ho trovata molto cambiata da un anno in qua che ne manco. La più parte della Nobiltà è ai feudi e la città sembra deserta. Tutto costa il triplo, i teatri sono pessimi, insomma non è più quella Vienna di allora”³⁶.

Osservazioni analoghe sono contenute in una lettera al padre, di quegli stessi giorni, in cui lo ringrazia per il servizio in porcellana di Vienna che questi gli aveva regalato facendolo acquistare da un agente a Vienna stessa³⁷. Ma la missiva prosegue con un’osservazione inquietante:

“ Il piccolo Napoleone, che ora si chiama Francesco è qui e non a Parma con la madre. Io l’ho visto dall’Imperatore è piuttosto un bel ragazzo ed ha un talento molto al di sopra della sua età e fa dei discorsi che effettivamente imbarazzano, perciò desidererei ardentemente che Iddio ci facesse la grazia di prenderselo, giacché altrimenti temo che col tempo ci potrà dare molta occupazione”³⁸

Non va dimenticato che l’ex Imperatrice Maria Luisa era cognata ma anche nipote di Leopoldo il quale dunque aveva un legame di sangue con il figlio dell’acerrimo nemico cui augurava la morte prematura.

³⁶ Bovi 1981, pp. 122-123

³⁷ Esistono, come è noto (Gonzalez-Palacios 1984, figg. 570-578) numerosi manufatti in porcellana della Manifattura Imperiale di Vienna nelle raccolte del Museo Nazionale di Capodimonte. Provengono tutte dalle collezioni reali e datano agli anni di Maria Carolina. Due vasi recano le effigi dell’Imperatore e della moglie Maria Teresa di Borbone (ivi, fig.578) altri portano ulteriori ritratti di membri della famiglia reale: uno di essi è una tazza con la silhouette del giovanissimo Leopoldo (ivi, fig. 571)

³⁸ Bovi 1981, pp. 313-314

Le nozze ebbero luogo il 28 agosto: subito dopo si annunciarono quelle dell'Imperatore, al suo quarto matrimonio, con Carolina Augusta di Baviera e quelle della di lui figlia Leopoldina con il Principe del Brasile. A dicembre il Principe e Sua Altezza Imperiale la Principessa di Salerno erano a Caserta.

Vita di corte

Quelli che seguirono paiono anni tranquilli. La corrispondenza fu necessaria in occasioni di allontanamento dal regno, come è il caso, in quello stesso 1816, di una visita in Toscana perche la Principessa voleva salutare la sorella in partenza per il Brasile da Livorno³⁹ A volte è il padre a scrivergli da Caserta e in qualcuna delle risposte il Principe fa riferimento alla moglie del Re come “la Principessa”: la Duchessa di Florida era entrata ormai a far parte della famiglia. Nel 1817 Leopoldo fa sistemare un appartamento alla Villa Favorita di Portici, l'anno seguente accoglie il vecchio zio Carlo IV in visita nei luoghi dove era nato e altri visitatori illustri come la Duchessa vedova di Württemberg⁴⁰.

In quel trascorrere ordinato di eventi poco straordinari il Principe di Salerno soffrì in quegli anni due profondi dolori. Nel giugno 1818 morì il Marchese di Sainte-Clair, suo tutore negli anni giovanili, poi generale e ministro stimato e secondo alcune voci maligne oggetto di un'infatuazione della Regina. Un anno dopo seguì l' infelice esito del parto della consorte⁴¹. Utili alla storia della drammaturgia e della lirica negli anni della Restaurazione sono invece i suoi appunti costanti su cosa vide e cosa ascoltò: gli svaghi di un principe cadetto senza affanni si avvicendano in quelle poche missive lungo le note di Rossini e di Mayer nelle stagioni musicali di una capitale all'avanguardia. Nell'aprile del 1817 Stendhal coglie il Principe in quello che era il suo passatempo preferito:

³⁹ Ibidem, pp.320-324

⁴⁰ Carlotta di Hannover (1766-1828), figlia di Giorgio III, seconda moglie di Enrico I Re di Württemberg morto nel 1816. Una lettera di Leopoldo al padre descrive gli scavi a Pompei fatti in occasione della visita (Bovi 1981, p. 329)

⁴¹ Bovi 1981, pp. 132, 135

“On donnait pour petite pièce *La Jeunesse d’Henry V*, comédie de Mercier, corrigée par M. Duval. Pertica⁴² a beaucoup fait rire le prince don Léopold, qui assistait au spectacle”⁴³

Napoli fioriva di una stagione teatrale e musicale straordinariamente ricca. Tra il 1815 e il 1822 Rossini scrisse per il San Carlo *Elisabetta Regina d’Inghilterra*, *La Cenerentola*, *Armida*, *Mosè in Egitto*, *Adina*, *Ricciardo e Zoraide*, *Ermione*, *La donna del lago*, *Maometto secondo*, *Zelmira* oltre a *La gazetta* e l’*Otello* che videro la luce al Teatro del Fondo e in quello de’ Fiorentini durante la ricostruzione del San Carlo fra il 1816 e il 1817. Commenti sugli svaghi viennesi giungono invece in una lettera della fine del 1819, quando i Principi erano in visita all’Imperatore, a conferma del tenore di vita spensierato della giovane coppia:

“ In questi giorni qui la mia vita è stata molto attiva avendo dovuto ricevere e fare un mondo di visite, e essendo già stato ieri sera ad un Ridotto e questa sera essendoci un gran ballo Paré, da Cevaglios pel matrimonio del Re di Spagna”⁴⁴.

Sembra di intendere che il Principe non fu solo un grande amante della vita di società ma anche un buon intenditore di teatro e di musica. La sua presenza costante nei teatri gli guadagnò la fama di esperto e agli occhi di molti dovette apparire come il vero ed unico rappresentante della corona sulla scena napoletana.

Palazzo Salerno

Fu durante quel soggiorno in Austria, fra il 1819 e il 1820, che la corrispondenza iniziò a vertere sulla futura dimora di Leopoldo e Clementina. Come si scriverà più avanti e più estesamente, nel capitolo dedicato a Palazzo Salerno, la coppia aveva occupato fino ad allora due appartamenti nel Palazzo Reale. Quel che è interessante qui sottolineare è come proprio in quei giorni della sua assenza dovette concretizzarsi l’idea di dare una dimora propria a Leopoldo e di concedergli di portare con sé alcuni arredi e opere d’arte per arreararla.

⁴² Nicola Pèrtica (1769-1820), attore comico

⁴³ Stendhal 1826, p. 347

⁴⁴ Bovi, 1981, p 137; Ferdinando VII aveva sposato da poco Maria Giuseppa Amalia di Sassonia

L'iniziativa sembra essere partita dal fratello, Francesco, che urgeva il padre per il proprio ritorno da Palermo e dunque proponeva di liberare le stanze dei Principi di Salerno a Palazzo Reale e dare a questi una dimora autonoma (Appendice 1/6). Il Re scrisse direttamente a Leopoldo comunicandogli la propria decisione di assegnargli Palazzo Calabritto in proprietà ma il figlio, seppure grato, esprimeva il desiderio di trasferirsi nel grande edificio accanto a Palazzo Reale, una volta abitato dal Segretario di Stato Giovanni Acton e poi dai ministri di Ferdinando (Appendice 1/7). Nelle lettere successive Leopoldo affronta col fratello il problema del contenuto dei suoi due appartamenti a Palazzo Reale informandolo che avrebbe dato ordine di sgomberare i propri oggetti ma proponeva di vendere, a lui, al Re o allo Stato, "il Letto di Parata e .. le altre antichità contenute in quella stanza come mosaici" per poter ricavare qualcosa necessario alle spese di adattamento della nuova casa (Appendice 1/8). E' già qui condensato uno dei fulcri del tema di questa nostra ricerca giacché sembra di capire che già prima del 1819 Leopoldo godeva dei beni mobili contenuti nelle stanze di Palazzo Reale costituiti da quadri facenti parte della raccolta Farnese, da altri dipinti moderni così come da alcuni arredi, parati e rifiniture e da una complessa stanza da letto di parata costituita di marmi, antichi e moderni, e mosaici, il tutto risalente agli anni di Carolina Murat. Ma questa è questione di cui si tratterà più avanti nel corso di questo scritto.

Delle opere d'arte e dei mobili è comunque traccia nelle lettere di Francesco da Palermo, quando ormai si è deciso di accontentare Leopoldo e concedergli il Palazzo dei Ministri che da allora prenderà il nome del suo reale proprietario e dove il letto di parata verrà trasportato giacché, a quanto sembra di capire, nessuno vorrà farsi carico della spesa (Appendice 1/9-11). Interrotte dalle notizie sull'assassinio del Duca di Berry (Appendice 1/12)⁴⁵ le trattative sui parati continuarono al rientro del Duca di Calabria a Napoli seguito di poco da quello del Principe di Salerno ma senza la moglie. Un fitto intreccio di note continua a trattare in quei mesi la materia delle sistemazioni di entrambe i fratelli sia a Napoli che Portici e da essa si può, almeno in un caso, ribadire che fra le cose

⁴⁵ Vedi anche Bovi 1981, p 137

considerate proprie da Leopoldo c'erano le spoglie degli arredi dei Murat (Appendice 1/20).

Missione a Vienna

Il 7 luglio 1820 Ferdinando I firmò la Costituzione Spagnola, così detta perché si uniformava a quella concessa da Ferdinando VII nel gennaio di quello stesso anno. Il gesto era giustificato dai moti che avevano turbato il regno durante gran parte dell'anno e che facevano parte di un'ondata di sommovimenti originata appunto in Spagna⁴⁶. Dovette essere questa la ragione di un nuovo incarico per il Principe di cui si ha traccia già in alcune lettere scambiate fra i fratelli nell'agosto di quell'anno. In particolare, una di Francesco a Leopoldo, accenna alla necessità di “scrivere all'Imperatore facendogli vedere il vero stato delle cose”⁴⁷. Gli eventi andarono precipitando quando la Quadruplice Alleanza firmò nel dicembre di quello stesso 1820 il protocollo di Troppau che stabiliva un possibile intervento bellico negli stati in cui si fossero verificati cambiamenti di governo potenzialmente pericolosi. Nel dicembre il Principe scrisse al padre:

“nelle condizioni in cui siamo io credo di poter essere utile a Voi, alla famiglia, ed alla mia cara Patria trasferendomi senza perdita di tempo in Vienna ... per poter spiegare a viva voce a S.M. l'Imperatore il vero stato dei nostri affari ... spiegherei inoltre a S.M. Cesarea che i soli motivi di salute vi hanno indotto ad abbandonare interamente nelle mani del mio carissimo Fratello il Duca di Calabria la cura degli affari dichiarandolo Vostro Vicario Generale”⁴⁸

Ma a gennaio il Re volle personalmente mettersi in marcia, nonostante la salute malferma, per essere personalmente al Congresso di Lubiana, accompagnato da Leopoldo. Passarono da Firenze e raggiunsero ai primi di marzo la loro meta, dove Ferdinando chiese ed ottenne un intervento armato nel napoletano (Appendice 1/22-24). Ritornò nella propria capitale lasciando Leopoldo a godere delle comodità della corte imperiale insieme alla moglie e a fare da recipiente delle richieste del fratello di strumenti, varietà di piante e di

⁴⁶ Acton 1956, pp. 664-687

⁴⁷ Bovi 1981, p.140

⁴⁸ Ibidem pp.140-141

animali, vini, vetture e di un nuovo modello di cucina “all’uso di Germania” che a quanto sembra Leopoldo possedeva già a Palazzo Salerno. Con sollecitudine il cadetto esaudiva i desideri del Duca di Calabria ma in cambio gli chiedeva di occuparsi della sua spinosa situazione finanziaria. E’ in questo momento che il Principe di Salerno comincia a divenire ansioso per il proprio assegnamento e cerca, una volta ottenutolo almeno nominalmente, di farsi riconoscere anche gli arretrati, riscuotendo però dal fratello solo promesse e una frase che sarà profetica “bisogna evitare di sentirsi rinfacciare le spese che fai” (Appendice 1/26).

Il soggiorno a Vienna fu lungo: la Principessa ebbe tempo di dare alla luce Maria Carolina, futura Duchessa d’Aumale, avvenuta il 26 aprile 1822 (Appendice 1/28) e il Principe quello di accogliere l’anziano padre che dopo essere stato convocato al Congresso di Verona – dove annullò pubblicamente la Costituzione previamente concessa – si spinse fino a Vienna. Era il gennaio 1823 e il sovrano con la consorte, Duchessa di Florida, vennero accolti e festeggiati con il consueto susseguirsi di opere e balletti di cui il Principe dà puntuali notizie con commenti sottili. Ma all’atto della partenza del padre si rivelò il motivo più profondo della permanenza di Leopoldo a Vienna. L’ammontare dei suoi debiti, giudicati dal fratello “spaventosi” aveva risolto Ferdinando I a costringere Leopoldo sotto la tutela dell’Imperatore (Appendice 1/37). La totale incapacità di provvedere alla propria contabilità conseguì a Leopoldo un amministratore sotto la vigilanza imperiale: dal suocero gli venne consigliato di affittare un palazzo dei Liechtenstein e di mantenere il necessario decoro per la figlia di Sua Maestà Cesarea. Ma quel che si evince dalle lettere è la completa mancanza di iniziativa e lo sconcerto, a volte quasi disperato, di un individuo che doveva continuare a esibire un tenore principesco senza avere i mezzi per farlo (Appendice 1/38). Alcune missive di Leopoldo alla Duchessa di Florida, che egli chiama “la mia Avvocata presso del Caro Papà”, fanno intendere come egli cercasse la mediazione non solo del fratello. Le lettere così come i rapporti del Principe di

Salerno con la Duchessa furono infatti sempre buoni e affettuosi, marcati da periodici doni e omaggi⁴⁹.

Ferdinando IV dapprima si rifiutò di avere contatti col figlio poi, agli inizi del 1824, sembrò richiedere il suo ritorno. Ma a questo punto l'Imperatore si oppose alla partenza, giacché i debiti viennesi non erano stati pagati da Napoli (Appendice 1/42-44). Ostaggio dell'inflessibilità austriaca il Principe dovette attendere diversi mesi per poter rivedere la città natale e riabbracciare il padre. Ottenuto il consenso a partire Leopoldo con la famiglia si recò a Praga per prendere congedo dall'Imperatore, per poi tornare a Vienna, sistemare le ultime cose e prendere la via del Tirolo⁵⁰.

Ma ebbe poco tempo per godere la compagnia paterna. Ferdinando IV trascorse imperturbabile il tempo che gli restava da vivere come fanno intendere le lettere scritte alla consorte dai siti reali fra i quali continuava a spostarsi, lettere che in massima parte enumerano i capi abbattuti nelle cacce con cui occupava le sue giornate a Caserta e a Carditello. Il 6 dicembre accenna ad uno di questi intrattenimenti dicendo che aveva avuto accanto a sé i figli ma anche che Leopoldo se ne era andato via perché la figlia era malata. "il poveruomo non godendo niente"⁵¹. Si spense il 4 gennaio 1825.

Parigi

Il primo atto di Leopoldo dopo l'ascesa al trono del fratello fu quello di presentargli una richiesta ufficiale per un assegnamento (Appendice 1/53) insieme al riconoscimento di autorità (ma non proprietà, dunque) sulla tenuta siciliana della Ficuzza e sulla Favorita di Resina, evidentemente concessegli in uso dal padre. Insieme ad un prospetto di cifre che computano diligentemente la necessità di saldare annualmente i debiti, come si era fatto fino ad allora, giungono la domanda di restituzione di una giumenta prestata al padre, di un cavallo e l'affidamento di un cane paterno. Il sovrano in risposta gli inviò una serie di

⁴⁹ Di Giacomo 1914, pp. 208-217 raccoglie un piccolo gruppo di missive del Principe alla Duchessa

⁵⁰ Ibidem p.212; lettera alla duchessa di Floridia del 10 maggio 1824

⁵¹ Ibidem, p. 169

oggetti personali di non grande valore, appartenuti al defunto re, che gli donava per ricordo. Pochi giorni dopo gli concedeva l'incarico di Comandante Generale della Guardia Reale (appendice 1/54-55).

In aprile era già sulla via di un nuovo viaggio con moglie e figlia precedendo il fratello che stava per recarsi a Milano ad incontrare l'Imperatore. Avrebbero discusso sul prolungamento della presenza militare austriaca in terra napoletana, che entrambi consideravano opportuna nonostante fosse avversata da parte di alcuni sudditi napoletani e dalla stessa sorella del re, la Duchessa d'Orléans, che la giudicava senza mezzi termini una prova patente di vassallaggio⁵². Leopoldo precedette il Re a Roma, dove questi sarà poi ricevuto da Pio VII con grandi onori, e proseguì verso nord. Incontrò l'Imperatore a Mantova dove erano riuniti i Duchi di Modena⁵³, la famiglia vicereale di Milano⁵⁴ e la Duchessa di Parma Maria Luigia in una sorta di consesso familiare. Da Torino, il Principe scrisse alla Duchessa di Florida informandola di essersi separato in prossimità del Lago Maggiore dalla moglie che procedeva per Vienna con la figlia⁵⁵. Era a Fontainebleau, dove lo attendeva la Duchessa d'Orléans, nel tardo giugno.

Con il consueto entusiasmo Leopoldo descrive nelle lettere al fratello il suo soggiorno parigino. Venne accolto dalla nipote, la Duchessa di Berry, che lo accompagnò nella residenza di Neuilly. Rese omaggio a Carlo X e a tutta la famiglia reale, poi si immerse negli svaghi di Parigi (Appendice 1/62-66). In quel nuovo labirinto, diverso da Vienna, rimase affascinato dalle botteghe "veramente superbe", dai teatri, dai musei che la sorella e la nipote gli mostravano a gara. Quel che pare incantarlo di più è la pluralità dei parenti, i ritmi quotidiani della famiglia dei Borbone e degli Orléans che dovevano essere di gran lunga meno rigidi e severi di quelli della corte imperiale. Di ciascun membro della famiglia traccia paralleli fisiognomici con avi e congiunti rivelando un certa acutezza d'osservazione; si incanta a Rosny, dimora della Duchessa di Berry, di cui esalta

⁵² Acton 1961, pp.4-5

⁵³ Francesco IV d'Asburgo-Este (1779-1846) e la moglie Maria Beatrice di Savoia (1792-1840)

⁵⁴ L'Arciduca Ranieri d'Asburgo-Lorena (1783-1853) e la consorte Maria Elisabetta di Savoia-Carignano (1800-1856)

⁵⁵ Di Giacomo 1914, p. 213

l'eleganza, e infine si infortuna ballando un valzer a Saint-Cloud. Ma il crescendo dei commenti entusiastici si arresta quando azzarda un confronto fra le giornate scintillanti di Parigi e i ricordi di Vienna "dove tutto è più riunito e dove ci è quella pace e quella tranquillità che qui non si conosce".

E a Vienna giunse il 21 settembre di quel 1825, in tempo per assistere all'incoronazione dell'Imperatrice a Regina d'Ungheria. Quel che lo cruccia al momento è la salute della moglie che sin da poco dopo il matrimonio si era dimostrata creatura lunatica, soggetta a depressioni e ad attacchi nervosi⁵⁶. Ma le preoccupazioni non lo distolsero dagli svaghi che preferiva e nella corrispondenza si susseguono le menzioni di balli, pranzi e spettacoli, appena interrotte dall'annuncio della morte dello Zar e dei moti scoppiati dopo l'incoronazione del successore, Nicola I (Appendice 1/74-77). Nell'aprile 1826 Leopoldo prese la via di Napoli dove rimase fino al 1829, anno in cui fece ritorno a Vienna. Una lettera del 7 maggio 1830⁵⁷ esprime la gratitudine commossa al Re che stava, come si vedrà, supervisionando il tracollo finanziario del fratello. In quello stesso momento avveniva il sequestro dei suoi beni a Napoli. Nonostante il fatto, che doveva costituire una fonte di scandalo e costernazione per la corte borbonica e per la sua città natale, la tranquillità del ritmo viennese lo riprese con le sue scansioni quotidiane.

"La mia vita qui è sempre la stessa quando posso esco la mattina pranziamo sempre dall'Imperatore e la sera ... a teatro ... o ci riuniamo con tutti li Arciduchi in Casa dell'Arciduca Carlo"⁵⁸.

A movimentare appena quell'ordine giunse un ulteriore visita a Parigi dove il fratello transitava di ritorno da Madrid dopo il matrimonio di sua figlia con Ferdinando VII⁵⁹. In quell'occasione Leopoldo ricevette una somma che diede respiro alle sue finanze e che forse il sovrano dovette anticipare di tasca propria. Tornato a Vienna ricevette la notizia sconvolgente dei fatti parigini: la

⁵⁶ Alcune lettere al padre, Ferdinando I, scritte da Vienna nel 1820 si dilungano sui disturbi della consorte descrivendo il suo stato mentale come quello di "una testa ... piena delle più strane e bizzarre idee" (Bovi 1981, pp. 334-335)

⁵⁷ Bovi 1981, p. 190

⁵⁸ Ibidem p, 186

⁵⁹ Maria Cristina di Borbone (1806-1878), quarta moglie di Ferdinando VII e unica delle spose a dargli un'erede, la futura Isabella II

detronizzazione di Carlo X, l'ascesa al trono di Luigi Filippo gettarono nella desolazione il Principe che vedeva alcune fra le persone a lui care nel cuore di una tempesta politica. Se il nipote del fratello, il figlio della Duchessa di Berry legittimo erede al trono dei Borbone, era stato cancellato dagli eventi futuri del paese, la sorella Maria Amelia era ora Regina dei Francesi.

“Io non voglio interloquire niente su questo avvenimento ma Voi mi conoscete benissimo e ben sapete la mia decisa ed invariabile maniera di pensare e ben comprenderete tutto quello che io debbo provare e sentire in me stesso”⁶⁰.

scriveva desolato al Re, e si può immaginare con quanta preoccupazione dovette affrontare queste notizie unite al disfacimento delle speranze di sistemare definitivamente i propri debiti. L'8 settembre 1830 si dice disperato nel dover richiedere una cifra ragguardevole al fratello giacché la persona da lui trovata a Vienna che si era detta disposta a prestargli denaro prendendo in garanzia i soli beni mobili ora, dopo i fatti di Francia, aveva ritirato la propria disponibilità. Seguiva un prospetto dei debiti da cui si apprendono notizie interessanti per calcolare il tenore di vita del Principe di Salerno. Nella lista che questi fa sono inclusi i costi del viaggio di andata a Vienna ammontanti a 16.000 ducati, le regalie previste per lasciare Vienna e rendersi a Napoli erano calcolate in 6.000 ducati, le elargizioni per i danni causati da una piena del Danubio erano costate altrettanto; infine i 4.000 ducati mensili che si era portato venendo da Napoli si erano dimostrati del tutto insufficienti “malgrado la più stretta economia fatta” e l'esubero in un anno era ammontato a 21.600 ducati. E' nella risposta del fratello che si ha esplicita menzione allo stato dei beni mobili di Leopoldo a Napoli, quando asserisce che i suoi debiti precedenti sono già incalcolabili e non può dare in pegno alcunché visto che “la vendita de'quadri antichi e moderni e delle gioie” non era stata ancora fatta

“se non ti metterai nella più stretta economia privandoti di qualunque piacere e facendo faccia agra a tutti, non potrai ripagare neppure nella tua tarda

⁶⁰ Bovi 1981, pp. 192-196.

vecchiaia giacché con questo aumento di debiti tu non potrai essere fuori dall'attuale stato, ardisco dire di miseria, che verso l'anno 1846 o 1847"⁶¹.

Questa implacabile profezia si accompagnò poco dopo con l'annuncio che a Vienna la banca Rothschild gli avrebbe anticipato i soldi del viaggio a Napoli e saldato i debiti in quella città. Le norme, le cautele, gli avvertimenti di Francesco I menzionano costantemente la quadreria e i beni di Leopoldo, sequestrati ma ancora in suo personale possesso.

Ferdinando II

Le ultime lettere di Leopoldo al fratello descrivono lo splendore della dieta di Presburgo tenutasi nell'autunno del 1830 in cui venne incoronato Re d'Ungheria l'erede al trono d'Austria, l'Arciduca Ferdinando⁶². Un mese dopo moriva a Napoli Francesco I e gli succedeva al trono il figlio, Ferdinando II⁶³. Il Principe rimase ancora a Vienna di dove proseguì la corrispondenza intrattenendo il nipote sulle nozze del giovane e malato Re d'Ungheria con la principessa piemontese Maria Anna di Savoia; recapitando notizie famigliari come il fatto che la regina Maria Amalia da Parigi gli avesse scritto dicendosi "molto dispiaciuta di aver dovuto lasciare il bello Palais Royal per andare ad alloggiare alle brutte Tuilleries"; o ancora descrivendo il battesimo di Francesco Giuseppe nel luglio 1832⁶⁴.

I rapporti fra il reale nipote e lo zio dovettero essere affettuosi ma il primo non sembra abbia mostrato la stessa indulgenza del padre per i debiti del Principe. Uno scambio di lettere fra il maggio e il luglio 1832 consente di comprendere quali fossero i termini del disastro economico e di valutare la fermezza con cui Ferdinando II resistette alle suppliche dello zio. Si trattava di saldare ancora una enorme cifra a Vienna ed un'altra a Napoli: in un certo senso ciò rendeva Leopoldo un ostaggio dell'Imperatore che non voleva lasciarlo partire finché i creditori viennesi non fossero stati soddisfatti. Dall'altro lato a Napoli non si

⁶¹ Ibidem pp. 196-200

⁶² Ferdinando d'Asburgo-Lorena (1793-1785) regno come Imperatore dopo il padre dal 1835 al 1848, quando abdicò in favore del nipote Francesco Giuseppe

⁶³ Ferdinando di Borbone (1810-1859) nato dal secondo matrimonio di Francesco I con Maria Isabella di Spagna

⁶⁴ Bovi 1981, p. 209, 212

vedeva di buon occhio il fatto che le cifre trattenute sull'assegnamento del Principe, a mala pena sufficienti per coprire in diversi anni i debiti napoletani, fossero distratte all'estero così come l'assegnamento mensile. In pratica ambedue i sovrani, suocero e nipote, lo pretendevano solvente nelle rispettive capitali. Nel gennaio successivo l'Imperatore fece stendere un piano che permetteva l'estinzione dei debiti viennesi su propria garanzia e lo inviò al re di Napoli che ne stilò un altro in cui era previsto un cospicuo prestito da parte della sorella di Leopoldo, la Regina di Sardegna, ma richiedeva l'immediato ritorno del Principe con la famiglia. Tutto pareva procedere ma Leopoldo continuava ritardare con ogni scusa la partenza tanto da suscitare un'aspra reazione del nipote nel marzo 1833:

“non posso più permettere che ulteriormente rimangiate all'Estero e pure indifferente alla triste figura che vi fate ...[e alle] vistose somme che mensilmente escono dal Regno pel vostro mantenimento. In tali vedute scrivo anche all'Imperatore”⁶⁵

Nonostante le rimostranze iniziali Leopoldo dovette accettare tutti capitoli proposti dai ministri borbonici e fece ritorno a Napoli. Ma nel 1836 era di nuovo sulla via di Vienna, passando da Parigi, per riunirsi alla moglie e alla figlia. Nella capitale dell'impero Leopoldo si rivelerà utile al nipote come tramite per l'arrangiamento delle seconde nozze di Ferdinando con un membro della casa imperiale⁶⁶. Lunghissimi e intricati passaggi resi indispensabili dalla tortuosità dell'etichetta imperiale vennero affrontati con proprietà ed esperienza dal Principe di Salerno che a questo punto della sua vita poteva considerare sé stesso più un soggetto asburgico che borbonico. Ciò non lo sollevò tuttavia dall'ennesimo ordine impostogli dal nipote di tornare a Napoli, e questa volta anche per volontà del nuovo Imperatore: a questo punto era chiaro ad entrambi i sovrani che il costo dei viaggi e delle permanenze di quell'ospite costituivano un pericolo per entrambi.

⁶⁵ Ibidem p. 215 con la risposta dello zio che giudica impossibile le proposte fatte. Le proposizioni viennesi e napoletane sugli affari economici del principe sono in Bovi 1981, pp.372 sgg.

⁶⁶ Maria Teresa d'Asburgo (1816-1817), figlia dell'Arciduca Carlo, Duca di Teschen.

Nel 1838 Leopoldo nominò un commissario alle proprie finanze: i suoi beni erano ormai da tempo stati sequestrati e man mano che una parte dei debiti veniva saldata Leopoldo andava richiedendo almeno le gioie e il vasellame tenuti in pegno dalla banca. Contemporaneamente continuò ad assolvere compiti di rappresentanza come nel caso della visita a Napoli di Maria Adelaide di Sassonia Meiningen, vedova di Guglielmo IV, o del futuro Alessandro II di Russia. Nel 1841 ripartì: prima diretto a Brunsee, in visita alla Duchessa di Berry, e poi nell'amata Vienna dove moglie e figlia avevano continuato a risiedere:

“la nostra vita è sempre la stessa che già conoscete, si pranza sempre in famiglia tutti assieme; e il giorno spessissimo si esce tutti assieme in Famiglia e qualche volta siamo più di 20, e la sera spesso andiamo al teatro a Vienna”⁶⁷

Chiese in quel periodo il permesso al nipote di potersi trattenere oltre allo stabilito: era sua speranza di trovare un marito alla figlia e in previsione di ciò iniziò con difficoltà a dare disposizione perché si costituisse una dote. Di proroga in proroga riuscì a trattenersi ancora fino alla fine del 1842 mentre la figlia Carolina non venne destinata ad un'altezza austriaca ma al giovane Duca d'Aumale, suo primo cugino, che sposò a Napoli il 25 novembre 1844. Qualche mese dopo Leopoldo partì ancora per andare a visitare la figlia e la sorella Amalia che si trovavano nel Castello d'Eu di cui da una breve ma entusiasta descrizione in una lettera dell'agosto 1845. In quei giorni vi giunse, in una delle sue non rare visite ai sovrani francesi, la Regina Vittoria col consorte: “molto avvenente ed amabile. Essa non è grande ma non così piccola come si diceva” scrive al nipote prevenendolo nel contempo dell'invio di un formaggio inglese, il Cheshire cheese, che si era preso la libertà di inviare a Napoli⁶⁸. Quell'incontro è immortalato in una tela di Franz Xaver Witerhalter che ritrae la famiglia reale francese, quella inglese, la Regina del Belgio e la famiglia del Principe di Salerno. Leopoldo vi compare a sinistra in piedi, alle spalle della consorte e della figlia, ora Duchessa d'Aumale⁶⁹. Da Saint-Cloud diede l'annuncio della nascita del suo primo nipote,

⁶⁷ Bovi 1981, p. 257

⁶⁸ Ibidem, pp. 272-278

⁶⁹ Londra 1987, cat. 24 (Collezioni Reali inglesi)

Luis d'Orleans, portato al fonte battesimale da Maria Amalia e Luigi Filippo che "li ha dato il titolo di Principe di Condé"⁷⁰.

Anche in questa occasione chiese al nipote di poter prolungare il suo soggiorno presso la corte francese. Ciò gli consentì di assistere ad un attentato perpetrato contro Luigi Filippo il 29 luglio 1846 e di estendere il viaggio di ritorno con un passaggio per Vienna. In Austria risiedeva, in esilio, la Duchessa di Berry, e proprio in quel periodo il figlio di questa, il Duca di Bordeaux, sposava la figlia del Duca di Modena⁷¹. Ma Leopoldo annuncia di aver ricevuto la notizia che la Duchessa non voleva vederlo per aver dato lui in sposa la figlia al Duca d'Aumale. "io vi confesso che ho trovato ciò ridicolissimo ma che non me ne sono fatto né bianco né rosso"⁷².

*

Il Principe di Salerno alla data del suo ultimo viaggio verso Napoli contava cinquantasette anni. Rinunciò allora all'incarico di Comandante della Guardia Reale che, come si è detto sopra, gli era stato concesso dal fratello e confermato dal nipote, e ciò che lo circondava doveva essere particolarmente malinconico. La sorella non era più Regina dei Francesi e aveva preso la via dell'Inghilterra portando con sé anche la Duchessa d'Aumale; il regno del nipote era sempre più scosso dalle sommosse e la salute andava deteriorandosi. Un'ultima lettera al Re è un affranto lamento sul tema consueto del denaro e pochi giorni prima della fine si scoperse che alcuni suoi debiti che egli asseriva risalire al 1808 erano stati invece contratti in epoche anteriori: si attestava, in un resoconto indirizzato al sovrano, che il Principe non consentiva si indagasse sull'origine dei debiti⁷³.

Morì il 10 marzo 1851. Gustave Flaubert, in visita a Napoli in quei giorni, scriveva alla madre il 14 marzo:

"Nous rentrons de l'enterrement du prince de Salerne, beau-père du duc d'Aumale et oncle du roy de Naples. Il y avait beaucoup de troupes et de prêtres, mais pas

⁷⁰ Louis d'Orléans (1845-1866); Bovi 1981, p 281

⁷¹ Enrico d'Artois, Duca di Bordeaux (1820-1883); Maria Teresa d'Asburgo Este (1817-1866)

⁷² Bovi 1981, p296

⁷³ Ibidem pp. 305-306

un seul membre de sa famille, ils ont trop peur du peuple pour se montrer. C'était sec comme grès. La seule chose qui m'ait un peu ému, ce sont ses chevaux qui tiraient sa voiture vide"⁷⁴.

⁷⁴ Flaubert 1974, p. 765

2. Leopoldo di Borbone e i suoi tempi

2.1 Il *milieu* artistico e le istituzioni culturali dal “decennio francese” alla Restaurazione borbonica

Dalla Rivoluzione del 1799 alla Restaurazione borbonica:

l'affermarsi del modello neoclassico.

Gli avvenimenti rivoluzionari della brevissima Repubblica Partenopea⁷⁵ (21 gennaio-21 giugno 1799) non ebbero immediate ripercussioni sulle ricerche artistiche. Non ci sono, infatti, connessioni con l'affermarsi delle nuove istanze neoclassiche, sul modello dell'esempio francese, e dunque il secolo diciannovesimo si apre a Napoli con una graduale penetrazione di questa moda che si rafforza durante il decennio francese.

Eppure come è ben noto⁷⁶, tale movimento si era originato, a livello europeo, con le prime scoperte archeologiche di Ercolano e Pompei che risalivano ai tempi di Carlo di Borbone.

Una graduale conversione alle forme neoclassiche iniziò a essere promossa fin dagli anni '80 del Settecento da artisti vicini alla corte come Hackert, Kauffmann e Füger, dei pittori paesaggisti come Knipf che si posero al seguito di Goethe e in primo luogo da Tischbein che rivestì un ruolo di primo piano nell'Accademia napoletana. Ma fu solo nel decennio francese, grazie alla politica culturale di Giuseppe Bonaparte prima e di Gioacchino Murat⁷⁷ subito dopo, che il neoclassicismo trovò una capillare diffusione fino a divenire "moda".

⁷⁵ Cfr. Rao 2002

⁷⁶ Cfr., F. Bologna 1979b e 1988

⁷⁷ Cfr., Valente 1964

Solo allora fu abbattuto il modello rococò che tanto a lungo era durato a Napoli, grazie all'influenza di artisti come Solimena e De Mura⁷⁸ e di architetti come Vaccaro e Sanfelice.

In realtà sul piano culturale più generale gli ultimi anni del secolo XVIII registrano una sostanziale involuzione della politica illuminata di Ferdinando IV, soprattutto dopo gli avvenimenti della Rivoluzione Francese del 1789, comincia infatti negli anni '90 una politica repressiva nei confronti di tutti gli intellettuali progressisti sospettati di giacobinismo. Su tale politica influirono certamente varie circostanze: il viaggio a Vienna dei reali nel 1794- 95, dopo una sosta a Roma e gli accorsi intercorsi con il Papa, l'ingerenza inglese nelle vicende napoletane e il peso sempre più forte che andavano assumendo le idee reazionarie della regina Maria Carolina. Il culmine di questa situazione si toccò dopo il fallimento delle congiure giacobine del 1794-95 e l'arresto di intellettuali come Mario Pagano, Francesco Conforti e altri. Fu allora, con le continue persecuzioni ai danni di letterati e scienziati, che si scavò un abisso tra i Borbone e la classe colta, abisso che si approfondì dopo l'episodio della Repubblica Napoletana del 1799⁷⁹, mentre parallelamente si consolidava il legame del re con il popolo legitimista. Le persecuzioni che ebbero luogo durante la prima Restaurazione, quando la famiglia Borbone rientrò da Palermo (1804), furono solo la prosecuzione della politica repressiva precedente.

Questo clima influò negativamente anche sulle arti che vissero un momento difficile che possiamo identificare con la crisi dell'istituzione accademica che rimase chiusa dal 1799 al 1803⁸⁰. Precedentemente i tentativi per dare un assetto moderno all'Accademia, affinché superasse la vecchia struttura troppo legata ai laboratori artigianali, non erano mancati: da quello di Luigi Vanvitelli a quello degli anni '90 di Tischbein nominato nel 1789 condirettore dell'Accademia di Belle Arti, insieme a Domenico Mondo, grazie all'influenza della regina austriaca Maria Carolina. Il maggiore difetto che il pittore riscontrava in questa istituzione

⁷⁸ Cfr., Spinosa 1993

⁷⁹ Cfr.. Cioffi 1988, p. 359-366; Rao 2002, cit.

⁸⁰ Lorenzetti, 1952

era lo scarso esercizio nel " disegno dalla statua", al confronto con la prevalente pratica del disegno dal vivo. Pertanto si adoperò perché fosse intensificato l'uso dei modelli di gesso e lo studio diretto dagli affreschi e dai vasi antichi così abbondanti a Napoli per effetto degli scavi di Ercolano e Pompei. Egli dotò l'Accademia anche di incisioni didattiche per i principianti e fra il 1791 ed il 1795 si dedicò alla pubblicazione di quattro fondamentali volumi in folio delle incisioni tratte dalla collezione di vasi antichi di Lord Hamilton. La presenza del pittore tedesco fu molto importante, anche se non riuscì ancora a incidere in profondità nell'ambiente artistico e presso il pubblico napoletano. Con gli accadimenti del 1799 Tischbein fu costretto a fuggire. Egli fu richiamato durante la prima Restaurazione per avviare una politica di riforma dell'Accademia, ma senza esito positivo⁸¹. In questi anni non ci sono grandi eventi artistici, se non la ripresa della decorazione della reggia di Caserta con i dipinti commissionati nel 1803-1804 al pittore Pietro Saja⁸² *Morte di Ettore e Cassandra e Tancredi che scopre Clorinda*, alcuni lavori di soggetto sacro per la chiesa di santa Maria delle Grazie alla Vaccheria nei pressi del sito reale di San Leucio o la decorazione con le *Stagioni* alla casina reale del Fusaro.

Il "decennio francese"

Ben diverso per il clima che si instaurò e per il concreto slancio riformistico fu il decennio francese⁸³. In questo periodo si promossero riforme di estrema importanza, come l'abolizione della feudalità, l'eliminazione dei fidecommessi, la confisca dei beni ecclesiastici⁸⁴, il pareggiamento del bilancio, una efficiente organizzazione burocratica ed altre. Tutta la vita culturale del paese ne risentì beneficamente. Ci fu un rinnovamento delle istituzioni, ed in particolare si avvantaggiarono le grandi opere di committenza pubblica. In primo luogo sia Giuseppe Bonaparte che Gioacchino Murat rivolsero la loro attenzione alla

⁸¹ Cfr., Borzelli 1900; 1901

⁸² Su P. Saja, R. Cioffi 1974, p.27-33

⁸³ Cfr., Valente 1964

⁸⁴ I decreti del 12 gennaio e del 20 maggio 1808 soppressero 12 conventi e 26 monasteri, cfr., Rambaud 1908, pp. 294-312.

riforma e al potenziamento dell'Accademia chiamando a dirigerla Jean Baptiste Wicar nel 1806⁸⁵, celebre artista, formatosi con David, che con la sua notorietà doveva mettere l'istituzione napoletana alla pari di quelle straniere. Il 25 settembre 1809⁸⁶ veniva varato il nuovo ordinamento delle scuole che vedeva una razionalizzazione degli insegnamenti e l'ampliamento dell'organico che includeva i pittori Costanzo Angelini⁸⁷ alla Scuola di Disegno e Simon Denis⁸⁸ a quella di Paesaggio, mentre la Scuola di Incisione fu affidata a Guglielmo Morghen e Vincenzo Aloja⁸⁹. Inoltre il contributo di Canova al rinnovamento dell'Accademia napoletana fu fondamentale: lo scultore veneto si adoperò personalmente per la riproduzione dei gessi e dalle statue antiche e per le copie da Michelangelo e Raffaello che dovevano servire come indispensabili sussidi didattico-formativi; successivamente seguì da vicino la riorganizzazione del Pensionato a Roma a Palazzo Farnese che culminò nel regolamento del 1813 e con l'affidamento a Domenico Venuti⁹⁰, secondo i suggerimenti dello stesso Canova. I buoni rapporti fra Canova e i francesi furono suggellati dall'importante commissione di una statua di Napoleone che doveva essere collocata nella piazza antistante Palazzo Reale, che di lì a poco sarebbe dovuta diventare il Foro Murat. In realtà Canova non fece in tempo a ultimare la statua, e ad avvenuta Restaurazione, la commissione non fu revocata, ma convertita in quella di una scultura equestre dedicata a Carlo di Borbone, di cui nel 1820 fu eseguito il getto del cavallo dal romano Francesco Righetti⁹¹.

Tanto nell'organizzazione della vita didattica che nelle commissioni ufficiali i napoleonici si barcamenarono dando da un lato spazio ai pittori francesi che meglio rispondevano all'esigenza di un moderno gusto Impero, dall'altro

⁸⁵ Cfr., Caracciolo 2002, con bibliografia di riferimento

⁸⁶ «Monitore napolitano», 18 ottobre 1809, decreto n°380

⁸⁷ Per Costanzo Angelini, cfr., Cioffi in *Casa di re* 2004, p. 298-300

⁸⁸ Per Simon Denis, *ivi* al capitolo 4.3

⁸⁹ Per Guglielmo Morghen e le vicende relative alla vita dell'Accademia di Belle Arti, cfr., Lorenzetti 1952, cit.

⁹⁰ Tutt'altro che scarsa è la bibliografia su Domenico Venuti. Vari documenti sono trascritti o riassunti in relazione alle vicende della Real Fabbrica di Ceramiche di Capodimonte, cfr., Carola-Perrotti 1990; in relazione al suo viaggio a Roma all'indomani del '99 per recuperare i quadri e statue per sua Maestà siciliana, ampio spazio è dedicato all'argomento nel nostro studio, cfr., cap. 4.2

⁹¹ Cfr., Borzelli 1900; Fardella 2002 con bibliografia

cercando di incoraggiare e stimolare gli artisti locali. Maggiore è la presenza dei francesi nelle commissioni ufficiali. Grande attenzione fu rivolta soprattutto alla Reggia di Caserta che fu arredata e decorata secondo i dettami della nuova moda francese, improntata per le sedi rappresentative a grande sontuosità. Esempio evidente ne sono le due sale di Marte e di Astrea⁹² i cui progetti iconografici tendevano a costituire, attraverso una salda e coerente rete di simboli una sorta di manifesto etico-politico del governo murattiano .

Nella committenza del decennio francese grande spazio viene dedicato alla ritrattistica ufficiale, nel genere di quella aulica e celebrativa che David aveva affermato in Francia per consacrare Napoleone Bonaparte. Per questo compito, ritenuto sia da Giuseppe Bonaparte che Gioacchino Murat di primaria importanza, sono ingaggiati accanto ai pittori locali soprattutto i grandi nomi francesi richiamati a Napoli proprio per dare lustro ai governi dei napoleonidi. Giuseppe tra i napoletani sceglie Costanzo Angelini (1760-1853), ma conta soprattutto su Jean Baptiste Wicar che esegue almeno due ritratti di *Giuseppe Bonaparte* e i disegni da cui sono tratte le incisioni di Filippo Morghen⁹³. Più vasta la ritrattistica legata a Murat: viene ingaggiato François Gérard che esegue il *Ritratto di Murat*, ora a Napoli, Museo di San Martino; ma vengono coinvolti anche i pittori impegnati nei cicli decorativi di Caserta, come Calliano e Schmidt⁹⁴.

La munificenza dei napoleonidi nel campo delle arti si manifesta anche in tanti altri episodi di committenza, di acquisti, di contatti intrapresi: ad esempio le commissioni ai pittori Girodet⁹⁵ e Lemasle⁹⁶, la chiamata di paesaggisti come Bertin e Turpin de Crissé prima e di Simon Denis poi, le commissioni al paesaggista Giambattista Bassi di Massalombarda e al vedutista romano Roberti.

C'erano poi numerosi progetti che non sempre riuscirono a condurre in porto, come l'ambizioso piano urbanistico che prevedeva nell'area antistante il

⁹² Per la storia delle sale, cfr., Fiadino 2008, p. 55-101

⁹³ Cfr., Caracciolo 2003

⁹⁴ Per la ritrattistica murattiana si veda: Causa 1972; González-Palacios 1967; Scognamiglio 2008

⁹⁵ Girodet fu tra i primi pittori a ispirarsi a Ossian, l'Omero del nord, creato da Mac Pherson ed Atala, personaggio creato da Chateaubriand, da quel momento furono influenzati molti artisti in Europa e a Napoli. Girodet eseguì per Napoli *Antioco e Stratonice*, cfr., Bellanger 2005.

⁹⁶ Per il profilo di Lemasle cfr. Cabezas 2014 e *ivi* cap., 4.4

Palazzo Reale il Foro Murat, esemplato sul Foro Bonaparte di Milano⁹⁷; o il progetto di una galleria storica dei pittori napoletani in cui sarebbero dovuti confluire i quadri confiscati ai monasteri soppressi⁹⁸.

Tra i progetti che Murat riuscì a varare segnando un precedente storico importante, anche per i successivi sviluppi della vita dell'Accademia, fu quello riguardante le esposizioni.

Mentre si stava adoperando per far dare all'Accademia un assetto stabile e definitivo su basi moderne, Murat decise di mettere in piedi un meccanismo espositivo annuale che sull'esempio dei *Salons* francesi stimolasse la concorrenza fra gli artisti e promuovesse un rapido progresso e aggiornamento⁹⁹. Una prima mostra più modesta si tenne a titolo quasi sperimentale già nel 1808, ma con il 1809 il progetto fu varato ufficialmente; l'invito fu esteso agli artisti stranieri e ai dilettanti, furono previsti premi e un giurì artistico. La cronaca dell'inaugurazione comparve il 10 gennaio 1809 sulle pagine del «Monitore Napolitano», che anche successivamente fu prodigo di notizie su questi eventi. Tuttavia nonostante il proposito di ripetere tali mostre annualmente, allontanato Wicar, le Esposizioni di Belle Arti furono sospese, mentre andarono avanti quelle dedicate alle manifatture – altrettanto importanti, ai fini degli incentivi alle industrie – nel 1810, nel 1811, nel 1812 e nel 1813. Erano un piccolo segno dell'autonomia e dello sviluppo economico che Murat promuoveva nel regno napoletano, anche in contrasto con la madrepatria francese¹⁰⁰. A differenza di Roma che già conosceva una certa attività espositiva¹⁰¹, Napoli visse queste iniziative come una novità, di cui avrebbero saputo tener conto al momento opportuno i Borbone al loro ritorno.

⁹⁷ Per il foro Murat vedi *ivi* cap., 5.1

⁹⁸ Vedi Strazzullo 1963, pp. 29-39; D'Autilia 2007, p. 93-110

⁹⁹ Anche Diderot nel suo lavoro di recensioni ai *Salons*, riteneva di grande importanza stimolare lo spirito di emulazione degli artisti, e questa gli sembrava una delle principali funzioni delle Esposizioni. A tal proposito si veda: Adhémar- Sez nec 1957, *passim*.

¹⁰⁰ Si veda Villani 1978.

¹⁰¹ Una sede espositiva a Roma era il Campidoglio, dove, ad esempio nel 1809 il pittore francese Chauvin espose tre dipinti di cui due di soggetto napoletano che attestavano il suo passaggio dalla città partenopea: *Veduta di Villa d'Este a Tivoli*, *Veduta dei contorni di Salerno*, *Veduta dei contorni di Pozzuoli*. Un'altra sede sarà poi Santa Maria del Popolo con delle mostre annuali; Picone 1993, p. 43

La Restaurazione e il ruolo dei Borbone come mecenati.

Il 7 giugno 1815 Ferdinando IV (che diventerà Ferdinando I) rientra a Napoli, accolto festosamente dal popolo. Appena reintegrati nel loro regno toccava attuare una difficile politica che dal loro punto di vista avrebbe dovuto creare uno stacco dal precedente regime francese, ma che la situazione reale richiedeva, invece, senza strappi eccessivi. D'altronde questa era anche la volontà dell'Austria che nella convenzione di Vienna del 29 aprile e poi in quella di Casalanza del 20 maggio 1815 impose a Ferdinando una politica di tolleranza tesa a realizzare l'"amalgama" fra il vecchio e il nuovo, fra borbonici e murattiani. Fu richiesta la garanzia delle libertà civili e dei diritti acquisiti ed il mantenimento dell'assetto giuridico e sociale del precedente decennio. In effetti molte riforme varate dai francesi sia in campo amministrativo che finanziario furono mantenute e ufficialmente si confermò anche l'abolizione del regime feudale. Nella realtà era lo spirito di fondo della politica borbonica ad essere differente: il modello centralista moderno dei francesi diventava facilmente nelle mani del ministro Luigi Medici accentrato autoritario e dispotico. L'arretratezza globale dei Borbone emerge chiaramente in campo artistico e culturale, portando l'impronta di una ideologia reazionaria. Significativi provvedimenti si prendono nei settori delicati dell'istruzione e della stampa: nel primo reintroducendo a tutti i livelli l'insegnamento della religione cattolica e nel secondo riattivando i meccanismi di controllo e di censura previsti prima del 1806.

Una certa continuità rispetto al decennio francese si attuò mediante la permanenza di alcuni importanti organismi culturali creati o rafforzati dai napoleonici. Fra questi di primaria importanza fu la Società Reale di Scienze, Lettere ed Arti – poi ribattezzata in Società Reale Borbonica – nata nel 1778 con il nome di Accademia di Scienze e Belle Lettere e poi rifondata da Giuseppe Bonaparte nel 1808 con il compito di riunire in un unico organismo direttivo i membri delle tre fondamentali Accademie: quella Ercolanese di Archeologia, quella delle Scienze e quella delle Belle Arti. Quest'ultima, divenuta un organismo superiore, si distaccò dall'istruzione didattica, che da allora cambiò nome prima in Reali Scuole delle Arti, poi con i Borbone in quello di Real Istituto

di Belle Arti. Della Società Reale Ferdinando accettò anche il presidente, monsignor Rosini, antiquario e vescovo di Pozzuoli, nonché il suo segretario perpetuo Teodoro Monticelli. Non altrettanto avvenne in altri organismi: la Società Pontaniana (che si ricollegava all'antica Accademia Pontaniana fondata dal Panormita e riformata da Pontano) era stata rifondata nel 1808 e riconosciuta successivamente da Ferdinando I, ma all'inizio del regno di Francesco I, nel 1825, dopo qualche anno di sospensione, fu fusa con la Società Sebezia di Scienze e Arti fondata nel 1814, assumendo il nome di Accademia Pontaniana; suo segretario perpetuo fu nominato nel 1811 Napoli Signorelli, sostituito nel 1815 dall'archeologo e giureconsulto Francesco Maria Avellino.

Altri importanti istituti francesi di carattere scientifico che riuscirono a sopravvivere furono quello di Incoraggiamento alle Scienze Naturali e l'Orto Botanico istituito il 24 febbraio 1807; mentre parallelamente venivano fondati o ripristinati istituti religiosi come l'Accademia cattolico-teandrofila nata nel 1822 o il Collegio dei teologi esistente dall'epoca di Ruggiero il Normanno e che i francesi avevano soppresso.

Tuttavia gli uomini che si erano distinti sotto Murat nel primo quinquennio della Restaurazione borbonica non furono destituiti di colpo, furono solo spostati, a volte promossi, e al loro posto nei punti strategici vennero inserite gradualmente figure di sicura fedeltà ai Borbone, come ad esempio il marchese Vivenzio¹⁰².

Nelle arti accadde qualcosa di simile: ciò che poteva essere mantenuto senza pregiudizio, come gli eleganti arredi della Reggia di Caserta e di Portici, fu lasciato, salvo piccole modifiche per occultare i simboli murattiani; ciò che, invece, costituiva troppo esplicita celebrazione del passato regime fu rimosso, come i due affreschi di Heinrich Schmidt e di Rudolph Suhurlandt per la Sala di Alessandro – sempre a Caserta – raffiguranti rispettivamente *La Capitolazione di Capri*¹⁰³ e *La battaglia di Eylau*, due episodi che avevano visto come protagonista vincente Murat.

¹⁰² Per Vivenzio cfr., Napolitano 2010, p. 205- 222 e Napolitano 2011

¹⁰³ Cfr. Scognamiglio 2008

Nel 1815 era intenzione di Ferdinando I di sovrapporre a questi *La morte di Cesare* e il suo *pendant La morte di Virginia* di Vincenzo Camuccini, che di proprietà di lord Bristol, alla sua morte, furono richieste prima da Murat e poi da Francesco I¹⁰⁴. In realtà le opere di Camuccini non giunsero mai a Caserta, dove si provvide a sostituire gli affreschi di epoca murattiana con due quadroni storici di gusto attardato dedicati a re Carlo III.

Ciò che colpisce nella ricostruzione degli eventi artistici della prima metà dell'Ottocento a Napoli è comunque la centralità quasi esclusiva che ha la Casa Reale borbonica, e questo, non tanto, come nel decennio francese, per una autentica centralità della sua politica istituzionale, ma perché il re, come persona, costituiva di fatto il punto di partenza e di arrivo di tutte le attività. Murat, pur con i suoi limiti, aveva affermato un'idea centrale di Stato che lo sopravanzava, Ferdinando I ristabiliva una politica personalistica e privatistica in quasi tutti i campi. Primo fra tutti quello artistico. Perciò rintracciare una politica culturale di più aperto respiro è pressoché impossibile ed anche quelle iniziative che sembrano tali, come le Esposizioni borboniche, o gli editti promulgati, tra il 1822 e il 1839, in materia di esportazione delle opere d'arte, alla verifica riconducono alla stessa matrice culturale¹⁰⁵.

Alla luce di queste considerazioni, si è reso necessario, nel delineare il panorama artistico napoletano, ricostruire da una parte la storia delle istituzioni, dall'altra la storia del gusto, così come emerge dalla pubblicistica e dalle vicende pubbliche e private di mecenatismo e collezionismo, di cui ci occuperemo in maniera diffusa nel capitolo successivo.

¹⁰⁴ Sulla vicenda legata ai dipinti di Camuccini, si veda Scognamiglio in *Casa di Re* 2004, p. 163-182

¹⁰⁵ A proposito dei due editti, ad esempio, c'è da considerare che entrambi si ispiravano alle prime norme sulla tutela del patrimonio artistico comparse nel 1820 nello Stato Pontificio ad opera dell'ecclesiastico Bartolomeo Pacca. Questi aveva sottoposto a licenza gli scavi ed autorizzato le attività di commercio delle opere d'arte. I Borbone nelle norme che misero in atto manifestarono più il desiderio di prevenire i furti e il mercato clandestino, che potevano intaccare la loro proprietà sulle antichità, che non un interesse per l'oggetto d'arte come un bene pubblico, legato storicamente al proprio territorio. Ad ulteriore conferma tali norme non venivano applicate per la produzione contemporanea. Cfr., Bencivenni, Dalla Negra, Grifoni 1987, con bibliografia di riferimento.

La promozione privata della famiglia reale.

Nel panorama del collezionismo privato, un ruolo centrale come committenti è detenuto direttamente dai Borbone e dai vari membri della famiglia reale. Difatti, in assenza di un vero e proprio mercato libero, ciò che contava era il rapporto diretto tra committente e bottega dell'artista, pertanto su questo piano pochi potevano competere con la Casa Reale che si serviva direttamente dell'intermediazione del Real Istituto di Belle Arti. Questo, infatti, fungeva tanto nelle sue mansioni didattiche, quanto in quello di organismo deputato al controllo e all'organizzazione di tutte le attività culturali, da "amplificatore" del gusto ufficiale del re.

In questo campo, dunque, anche il re ha un ruolo maggiore come collezionista che come committente pubblico. Il suo gusto emerge soprattutto dagli acquisti realizzati in occasione delle Esposizioni borboniche, di cui parleremo più avanti, acquisti di cui si avvale della proposte avanzate dall'architetto Antonio Niccolini fino al 1848 e da Francesco Paolo Borzelli successivamente. Sia le opere acquistate o commissionate che quelle pervenute come saggio dei pensionati di stanza a Roma servivano ad arredare le varie sedi reali e non costituivano affatto una raccolta pubblica, ma una collezione privata incrementata con il duplice scopo di incoraggiare gli artisti mediante un atto di benevolenza del re e di guarnire le pareti dei vari palazzi di Caserta, Napoli, Portici e Capoldimonte.

Le uniche vere "opere pubbliche" commissionate dai Borbone sono quelle a carattere religioso : la chiesa di San Carlo all'Arena, la chiesa nel nuovo Cimitero di Napoli, San Ferdinando a Bari e due chiese dedicate a San Francesco di Paola a Bari e a Napoli¹⁰⁶.

Di queste la più importante fu senza dubbio l'ultima realizzata dall'architetto Bianchi, epigono del neoclassicismo, subentrato a Leopoldo Laperuta. Con lo stesso scopo pratico di coprire le brutture edilizie della collina di Pizzofalcone, che erano proprio antistanti il Palazzo Reale, erano stati concepiti prima il Foro

¹⁰⁶ Sull'architettura sec. XIX, cfr., *Civiltà dell'Ottocento* 1997, III

Murat, poi la brutta copia del colonnato berniniano di San Pietro con al centro la chiesa di San Francesco di Paola – ennesimo “pantheon”- da parte del Bianchi. Questi non riuscì a completare il progetto con la prevista spalliera di alberi al di sopra del colonnato, vero sipario teatrale che avrebbe dovuto salvare la dignità di quello spazio urbanistico, celando lo spettacolo miserevole delle case già allora fatiscanti di Pizzofalcone. Anche in questo caso ad un progetto di impronta laica se ne sostituisce uno a carattere, non genericamente, religioso ma fortemente devozionale. Il santo cui è dedicata la chiesa, infatti, è particolarmente caro ai Borbone, come attesta la frequenza del nome “Francesco” nell’onomastica familiare.

Nella chiesa di San Francesco di Paola di Napoli¹⁰⁷, oltre l’edificio, anche i dipinti furono commissionati dai Borbone con grande attenzione, e accanto alle presenze significative dei più rinomati pittori accademici italiani di varia provenienza come Landi, Benvenuti, Camuccini; venivano consacrati fra gli artisti napoletani i più rigidi continuatori del dettato neoclassico. L’impresa non si esaurì in pochi anni, e il cantiere mantenne desta l’attenzione dei napoletani a lungo. Infatti sia l’architetto Bianchi che il pittore Camuccini, che facevano parte della Commissione municipale incaricata di scegliere i soggetti, spesso giudicavano “non idoneo all’esposizione” i dipinti proposti. Fu il caso del quadro di Landi che fu ripetuto da Tommaso De Vivo¹⁰⁸.

Anche nelle Mostre borboniche compaiono via via alcuni dei dipinti nelle varie fasi di lavorazione: troviamo esposti nel 1833 i bozzetti preparatori delle tre pale poi eseguite da Tommaso De Vivo, Natale Carta e Camillo Guerra. Gli ultimi due esposero poi in anteprima i dipinti ormai finiti, grandi “al vero”, nella mostra del 1837.

¹⁰⁷ Sulla chiesa, la decorazione scultorea e i dipinti, cfr., Catello 1978; Capobianco- Fiorentino 1999

¹⁰⁸ La vicenda si legge in una lettera di Camuccini all’architetto Bianchi del 17 novembre 1830 nella quale si riferisce lo scontento del re sul dipinto della *Concezione*. In realtà trapela che lo stesso Camuccini sperava di ricevere la commissione poi affidata a De Vito, così in Picone Petrusa 1995, p. 44

Oltre al re, sono vivamente interessati al discorso artistico altri membri della famiglia reale. Questi, come d'uso, erano educati alle arti e le coltivavano sia da protettori che da dilettanti. Fra i primi certamente il terzogenito di Ferdinando I, Leopoldo principe di Salerno, la cui ricca collezione è oggetto del presente studio; oltre a lui il principe ereditario Francesco duca di Calabria, che prima di salire al trono nel 1825, aveva viaggiato nelle zone più periferiche del regno facendosi accompagnare dal giovane vedutista Salvatore Fergola, allievo di Philipp Hackert¹⁰⁹.

In seguito, un ruolo molto importante come mecenate e collezionista di spicco, capace di imporre il suo gusto in Francia e poi in Italia, fu Maria Carolina, figlia primogenita di Francesco I, che sposò nel 1816, a diciotto anni per procura, Carlo Ferdinando d'Artois duca di Berry, figlio del re di Francia Carlo X, era legata agli artisti francesi, diversi dei quali si erano stabiliti a Napoli negli anni napoleonici. Tra essi soprattutto il Franque, che infatti ritrae il duca di Berry l'anno del suo matrimonio (Napoli, Accademia di Belle Arti) in una incantato notturno dai toni *trobador*. Louis-Nicolas Lemasle (1788- 1870), che fu legato in modo particolare al principe di Salerno¹¹⁰, specializzato in una pittura di reportage, messa in voga in epoca napoleonica (*Murat visita l'albergo dei poveri*, Caserta, Palazzo reale; *I figli di Murat in visita a Ercolano*, (Napoli, Museo di San Martino) ritrae le nozze della principessa col duca di Berry (Napoli, Museo di Capodimonte), nonché in pittura, in disegno e ad acquerello i membri delle due famiglie, re Carlo, re Ferdinando, il principe di Salerno agli scavi di Pompei. E' però un giovane napoletano, Vincenzo Abbati (notizie dal 1826 al 1858), pittore di interni, segnalatosi nella prima esposizione borbonica, ad ottenere l'incarico di insegnante di disegno dei figli della duchessa, già vedova dal 1820, ad appena quattro anni dal matrimonio.

Anche dopo la morte del duca, la duchessa di Berry, continuò in modo instancabile a circondarsi di artisti e ad acquistare opere; ancora nel 1839 comprava uno *Studio* di Filippo Palizzi all'Esposizione borbonica e nel 1845 un

¹⁰⁹ Per Hackert, cfr., De Seta 2005

¹¹⁰ Cfr., Cabezas 2014

dipinto di Giuseppe Mancinelli: *San Filippo Neri rifiuta il cardinalato*. La sua figura è certamente legata alla diffusione del gusto *troubadour*, un tipo di pittura a carattere storico di vaga ispirazione medievalistica che in Francia è in auge fino al 1830 circa, mentre in Italia arriva con qualche anno di ritardo e perdura anche oltre quel limite temporale.

In Francia grande peso ha la scuola lionese e fra i nomi in auge figurano Ducis, Révoil, Richard, Granet, Forbin e talvolta anche Ingres. Alcuni di questi pittori passavano da Napoli e sono contemporaneamente legati alla duchessa di Berry¹¹¹. Lemasle, Granet, Forbin e sulla loro scia anche Cottrau, lasciano tracce del loro passaggio nelle collezioni reali, primo fra tutti in quella del principe di Salerno. Sappiamo che alcuni di loro, come Lemasle e Forbin avevano trovato accoglienza a Napoli fin dai tempi di Murat¹¹². Da una descrizione di Lady Morgan del 1819-20 sappiamo che i Borbone erano rimasti colpiti dalle trasformazioni subite dal Palazzo Reale di Portici durante il regno di Murat e Carolina, al punto di lasciare immutati quegli ambienti raffinati, animati da un sottile tocco *troubadour*.

«Dans le cabinet de toilette, on voyait un superbe buste de l'ex roi de Rome par Canova, le boudoir était orné de plusieurs tableaux de M. de Forbin, que la famille Bonaparte protégeait beaucoup, ces tableaux avaient commandé au jeune artiste (comme j'ai su par une personne de cette famille) pour encourager son talent. L'un des meilleurs représente Consalve de Cordoue visitant l'Alhambre au clair de la lune. M. de Forbin est maintenant directeur général des Musées de Paris»¹¹³.

Tornando alla duchessa di Berry ed i pittori a lei legati bisogna ricordare il conte Turpin de Crissé, anche lui paesaggista, precedentemente invitato a Napoli da Murat, dedicherà alla duchessa i suoi celebri *Souvenirs du Golfe de Naples recuellis en 1808, 1818 et 1824* e pubblicato a Parigi nel 1828, una raccolta di incisioni molto interessante sul piano iconografico, poiché sembrano fare da ponte fra l'impostazione delle vedute dell'Abbé de Saint-Non e l'inquadratura più moderna della "scuola di Posillipo".

¹¹¹ Cfr., Porzio 2007, p. 17-24, con bibliografia di riferimento

¹¹² Per i "pittori di Carolina", cfr., *ivi*, 4.3, con ampia bibliografia

¹¹³ Cfr., *Lady Morgan* 1821, IV, p. 107

Concludendo sul mecenatismo di Casa Reale bisogna ancora menzionare le due regine di sangue napoletano, Maria Cristina, sposata al re di Sardegna Carlo Felice, e Maria Amelia, sposata a Luigi Filippo d'Orléans, re di Francia dal 1830 al 1848, non mancheranno di estendere di quando in quando la loro protezione su artisti della loro terra di origine: nei confronti di Natale Carta la prima; di Consalvo Carelli la seconda.

Le Esposizioni borboniche.

Sull'esempio dei *Salons* francesi e ad emulazione della politica espositiva avviata da Murat, Francesco I il 14 settembre 1825 indice con un decreto una «pubblica esposizione di belle arti da aver luogo nel 4 ottobre di ciascun anno nel locale del Real Palazzo degli Studi»¹¹⁴. Nelle prime intenzioni ogni mostra avrebbe dovuto riunire tanto i prodotti di Belle Arti quanto quelli delle Manifatture del Regno, secondo una formula di abbinamento che era stata già sperimentata con successo nella celebre Esposizione organizzata a Parigi da François de Neuf-Château nel 1798, che viene convenzionalmente considerata la prima mostra industriale moderna. A Napoli l'Esposizione aperta il 4 ottobre 1826, ebbe, infatti, una fisionomia di questo genere; ma l'impegno organizzativo fu tale da suggerire di dividere, da allora in avanti, le due esposizioni, tenendole ad anni alterni, in modo che ciascun tipo di mostra potesse avere un ritmo biennale¹¹⁵ e questo, anche per lasciare agli artisti e agli artigiani più tempo per preparare delle opere delle opere adeguate. Il carattere e l'evoluzione di tali esposizioni sono di grande interesse per comprendere soprattutto il gusto ufficiale di Casa Reale e quello dell'Accademia che se ne faceva interprete. Infatti, differentemente dalle esperienze espositive francesi, queste napoletane non erano il segno palese dell'esistenza di un libero mercato; al contrario, in virtù dei complessi meccanismi di controllo, risultavano sia nella scelta delle opere ammesse che nei premi elargiti dalle apposite commissioni, strettamente vincolate

¹¹⁴ Si tratta del Decreto n. 492 del 14 settembre 1825, pubblicato in *Collezione di Leggi e Decreti del Regno di Napoli*, Napoli 1845

¹¹⁵ La modifica fu varata con il Decreto n. 1298 del 2 marzo 1827

dal gusto ma soprattutto dal potere del re, che rappresentava di fatto anche l'unico potenziale acquirente delle più meritevoli opere esposte.

Meccanismi di controllo e forti condizionamenti vengono esercitati anche nei confronti dell'attività critica. In realtà, più che delle recensioni, gli articoli apparsi sui giornali ed in particolare, a partire dal 1833, sull'organo di stampa ufficiale di Casa Reale – gli annali civili del Regno delle Due Sicilie – risultano essere puri e semplici resoconti. Questi seguono nel tempo i lavori delle commissioni designate per elargire i premi, in modo da non contraddirne i giudizi. Pertanto dalla stampa non emergono dissensi o particolari polemiche, tranne che nel 1848, anno in cui, per effetto dei moti, si ottiene seppur per breve tempo la libertà di stampa.

Tornando alla iniziale promozione delle Esposizioni borboniche, questa era partita dal direttore del Real Istituto di Belle Arti, l'Architetto Antonio Niccolini e si ricollegava direttamente alla riforma degli ordinamenti didattici da lui varata nel 1822. Lo scopo doveva essere quello di porre Napoli al livello delle più importanti città d'Europa che da tempo avevano dato corso a simili iniziative per incoraggiare l'arte, spingendo gli artisti ad una sana emulazione ed incitando i possibili collezionisti all'acquisto delle opere più accreditate¹¹⁶.

La sede delle mostre era generalmente il Real Museo Borbonico ed in particolare le sale a piano terra dove erano esposte le grandi sculture della collezione Farnese. Per la circostanza venivano organizzati degli allestimenti provvisori con impalcature di legno e tendaggi verdi che avevano lo scopo di isolare i pezzi antichi da quelli esposti in mostra, ma consentendo, se fosse stato necessario, di accedere alle opere più importanti della raccolta Farnese «per far osservare l'Ercole e il Toro a' forestieri durante l'esposizione.»¹¹⁷

Andando avanti negli anni le opere ammesse aumentarono, e, pur estendendo l'esposizione al Salone Egizio e a quello degli Affreschi pompeiani, i

¹¹⁶ Le motivazioni di Niccolini vengono riportate nella lettera che Mons. Rosini, presidente della Società Reale Borbonica indirizza al Ruffo il 9 giugno 1825, così in Picone Petrusa 1993, p.44

¹¹⁷ Cfr., Marchese Comm. Arditì, *Lavori da esporri per la pubblica esposizione di belle arti ...*, s. d., in ASNa, Ministero della Pubblica Istruzione, fs.475

locali del Museo divennero insufficienti, pertanto, a partire dal 1841, si decise di adibire a sede espositiva anche gli adiacenti locali dell'Istituto di Belle Arti nello stesso edificio. Per quanto riguarda la disposizione delle opere nelle sale, ne erano incaricati l'architetto del Real Sito ed un apposita commissione, ma a giudicare dai cataloghi dell'epoca, si ha l'impressione che non esistesse un filo conduttore di ordine critico e che gli accostamenti fossero del tutto casuali, magari dettati da problemi pratici come le dimensioni dei pezzi da esporre. Un certo criterio, però, si venne facendo strada nelle ultime mostre. In quella del 1848 quanto meno si divisero per tipologie, così nella prima sala erano previsti i saggi di architettura, disegno e intaglio, nella seconda la pittura nei suoi vari generi – quadri storici, paesaggi, ritratti, quadri di genere e miniature – nella terza la scultura e nelle sale aggiunte si abbandonava, di nuovo, qualunque criterio. Dal 1851 le mostre assumono una cadenza quadriennale, fino all'ultima del 1859, presentando delle novità anche sul piano dei criteri espositivi: dopo la Sala di Architettura e quella di Pittura e Scultura abbinate, si dà spazio alle varie "Scuole" del Real Istituto di Belle Arti ciascuna con il suo direttore. Pertanto se anche prima l'Accademia aveva segnalato la sua presenza attraverso le indicazioni di tutti i possibili ruoli degli artisti in seno a questa istituzione (da alunno, a pensionato in Roma, a professore, professore onorario), ora sottolinea ancor di più le sue funzioni cardine nella vita artistica del regno, esponendo direttamente le sue scuole: quella di Incisione in acciaio e rame diretta da Tommaso Juvara, quella di pittura del Cav. Camillo Guerra, quella di scultura del Cav. Tito Angelini, quella di architettura di Saponieri; inoltre la Scuola di Perfezione diretta da Filippo Marsigli, quella di Paesaggio da Gabriele Smargiassi. Dal 1855 la sezione della pittura fu articolata in varie sale a seconda del genere: Pittura storica; Paesaggi; Vedute e interni; Pittura di genere; Ritratti; Copie; Miniature; Disegni.

In tutte queste mostre un certo spazio veniva riservato anche a dilettanti. A loro fu destinata una sala apposita solo nelle ultime edizioni, ma tale presenza nei fatti fu consistente fin dall'inizio. Certamente erano dilettanti i nobili, fra cui varie figlie dell'aristocrazia napoletana. Ad esempio esponevano nel 1826 Bianca Amalia dei Conti di Anguissola e Teresa de Rosa dei Marchesi di Villarosa; nel 1837 il marchesino Gennaro Ferrillo Doria, il barone Zezza, Clelia de Vera

D'Aragona e il marchese Domenico della stessa casata; nel 1843 il marchese Vincenzo Ferrillo Doria, il barone Finocchito, Alonzo Caracciolo di san Teodoro. In realtà tale fenomeno può spiegarsi con l'uso della buona educazione, che all'epoca veniva impartita ai rampolli della nobiltà, che passava anche attraverso la coltivazione delle Belle Arti, in particolare la pittura e la grafica e poi in seguito l'aggiunta della fotografia, considerata stravagante. Il fenomeno, come è noto coinvolgeva anche componenti di Casa Reale, educati quasi tutti alle belle arti. Come saggi significativi della loro attività sono rimasti al Palazzo Reale di Napoli, qualche interno di Isabella di Borbone e alcune sculture del Conte di Siracusa¹¹⁸, presente come espositore in varie mostre. Di tali opere, a parte i pochi pezzi superstiti, abbiamo una importante e precoce documentazione fotografica eseguita da Grillet e pubblicata nel 1859, commissionata dalla Società Reale Borbonica (Firenze Palazzo Pitti)¹¹⁹ da cui emerge un impegno e un livello di ricerca da parte di Leopoldo di Borbone ben al di sopra del dilettantismo corrente.

Già dalla prima esposizione, tenuta nel 1826, tra i vari problemi organizzativi che si posero, uno riguardava gli artisti stranieri e la possibilità o meno di accoglierli ed eventualmente premiarli. Effettivamente gli stranieri non furono mai molti, se li confrontiamo con i numerosissimi che sappiamo essere passati da Napoli; quelli che si incontrano sono generalmente quelli che avevano stretto un qualche rapporto con la Casa Reale: prova ne sia che per quasi tutti è rimasta la traccia di una o più opere nelle collezioni borboniche, come del resto, anche in quella del Principe Leopoldo di Borbone. Nella prima edizione della mostra gli stranieri presenti erano: innanzitutto Pitloo e Vervloet, ormai naturalizzati napoletani, vi figurava poi il tedesco Franz Catel che a più riprese era venuto nell'Italia meridionale a partire dal 1812¹²⁰; presentava una *Veduta con l'abitazione di una famiglia di pescatori*; c'era poi il ritrattista fiammingo Pieter van Hanselaere¹²¹ che era molto legato ai Borbone di cui aveva realizzato grandi

¹¹⁸Per Leopoldo di Borbone Conte di Siracusa, cfr., Acton 1962, *ad indicem*; Tecce A., in *Civiltà dell'Ottocento* 1997, I, p. 331-333; *I Borbone di Napoli*, 2009

¹¹⁹Cfr. Pinto 1982, p. 956

¹²⁰ Per Catel, cfr., *F. L. Catel e i suoi amici a Roma*, 1996; S. Tumidei, in *Un Paese incantato* 2001, *Franz Ludwig Catel (1778-1856)* 2007

¹²¹ Cfr., Cabezas 2013, p. 169

ritratti ufficiali (ora a Caserta a Palazzo Reale); dei numerosi francesi presenti a Napoli troviamo, invece in mostra solo Joseph Franque¹²², artista notoriamente legato alla duchessa di Berry. Negli anni successivi gli espositori stranieri vanno diminuendo, segno anche questo di una progressiva chiusura che il Regno delle Due Sicilie va compiendo rispetto all'Europa.

*

Attraverso queste esposizioni l'accademia continuava ad affermare l'importanza e la gerarchia dei diversi generi pittorici, considerando i quadri di storia i dipinti più importanti e rappresentativi. Contrariamente a quanto si possa credere, gli acquisti di dipinti di questo soggetto, dagli anni Trenta in poi, sono pochi rispetto al numero di quelli di altri generi. La spiegazione è data, innanzitutto, dal costo elevato che quei dipinti avevano rispetto agli altri. Per gli acquisti poi, generalmente, si stanziava una somma preventivamente fissa e non molto elevata (circa 3000 ducati), con cui bisognava barcamenarsi nelle spese tra dipinti più cari e non, per elargire l'incentivo del re al maggior numero di artisti e assicurare alle collezioni reali una discreta rappresentanza dei vari generi artistici¹²³. Se paragoniamo gli acquisti reali con le presenze dei pittori moderni documentati nelle collezioni private – come vedremo nel prossimo capitolo – o nella stessa collezione del Principe Leopoldo di Borbone, che per la pittura moderna esprimerà scelte autonome anche rispetto agli indirizzi di corte, colpiscono alcuni elementi che finiscono con l'essere almeno parzialmente in contrasto con le gerarchie dei generi propuginate dall'Accademia.

Non volendo in queste pagine affrontare tale tema, è noto che nella classificazione dei generi il “paesaggio” con “la natura morta”, l’”animalistica” e le “bambocciate” occupa gli ultimi posti della scala gerarchica, mentre ai primo posti sono considerati i dipinti di “figura” ed in particolare la pittura di “storia”, la pittura a carattere religioso e la ritrattistica. Questa gerarchia viene mantenuta

¹²² Cfr., Cabezas 2013, p. 44

¹²³ «Nel 1830 dei 2872 ducati stanziati ben 1200 servirono per l'acquisto di due opere importanti di Natale Carta: l'*Atala* e la *Vestale*, tutto il resto copre le spese di 22 quadri di 15 artisti: fra questi Raffaele Carelli, Alessandro Fergola, Luigi Rocco, Paolo Albertis, Gennaro Maldarelli, Salvatore Giusti» così in cfr., M.Picone Petrusa, 1993, p.37

ancora nel corso del primo '800 ed entro certi limiti è ancora vincente nella seconda metà del secolo, negli ambienti delle Accademie con i loro concorsi o nei *Salons* e in genere nelle esposizioni ufficiali in gran parte della critica. Lentamente però assistiamo a un ribaltamento graduale di questa gerarchia, che vede in tutta Europa un fitto dibattito, con riflessi significativi anche a Napoli. Se tra i vari generi la ritrattistica mantiene una sua impostazione iconografica autonoma, un ruolo *leader* nel mutamento della sensibilità e della mentalità è senza dubbio detenuto dalla pittura di paesaggio e dalla considerazione che anche sul piano critico tale genere va conquistandosi. Ma nell'evoluzione dei "generi", non subisce minori mutamenti anche la "pittura di storia" che per poter sopravvivere metterà a punto diversi registri di rappresentazione corrispondenti a codici culturali differenti.

L'evoluzione lenta ma percepibile era determinata dallo scontro concreto che si stava venendo a creare tra le categorie accademiche e la realtà del mercato. In realtà la "pittura di storia", benché ai vertici trovava limitata accoglienza da parte dei privati. Tranne il principe Ruffo – come si vedrà – che in questo gareggiava degnamente con la Casa Reale, la maggior parte dei collezionisti, come del resto lo stesso Principe di Salerno, preferiva paesaggi, scene di genere, nature morte. Semmai come pittura appartenente a un livello più elevato prediligeva i soggetti religiosi, riservati alle camere da letto. Alcuni dipinti di storia ed in genere quelli di grandi dimensioni venivano collocati assieme a ritratti, paesaggi classici nelle anticamere, nei saloni e nella galleria. Ma qui non si doveva ricorrere, necessariamente, ad opere contemporanee; si poteva utilizzare la pittura antica che sotto questo profilo svolge meglio il ruolo di rappresentanza. Pertanto per dimensioni, tono della rappresentazione e costo elevato la pittura di "storia" aveva come suo naturale punto d'approdo, piuttosto che le collezioni private, le collezioni reali; ma anche lì, c'erano dei limiti, soprattutto, economici per un ampio accoglimento.

Questa situazione di enorme sperequazione fra il costo della "pittura di storia" e il resto dei generi è probabilmente non l'unico, ma uno dei fattori determinanti, un altro sarà la "romantica" scelta dell'originalità di un fenomeno

che accompagna nel corso del secolo l'evoluzione dei generi, quello della loro reciproca contaminazione e quindi l'implicita messa in discussione del livello gerarchico di appartenenza; tutto questo, almeno fino a quando non esploderà, nella seconda metà del secolo, la questione del "realismo" che proporrà un autentico azzeramento dei valori accademici. In quest'ottica può essere letto lo stesso precoce fenomeno dello stile *troubadour* che può essere letto, oltre che in termini culturali, come il tentativo di condurre il livello aulico della pittura di "storia" contaminato con quella di "genere" verso un pubblico più ampio, mediante la scelta di soggetti narrativi più seducenti, spesso tratti dalla narrativa, che riuscivano a veicolare i contenuti edificanti, in formato più piccolo e adatti a un consumo privato, con una fattura qualitativamente elevata e da costi più contenuti. Era in certo qual modo l'altra faccia della pittura di storia, privata e romantica. E proprio per tali motivi, queste caratteristiche hanno attirato mecenati e collezionisti, ma anche esponenti delle case reali, soprattutto quelle che direttamente o indirettamente avevano rapporti di parentela o culturali con la Francia, come sarà per la duchessa di Berry e per lo stesso Leopoldo di Borbone, come avremo modo di parlare in seguito.

Tuttavia a Napoli il predominare del modello neoclassico di stampo accademico era difficile da superare, infatti tale tradizione di declinazione camucciniana è tenuta in vita a lungo da pittori come Camillo Guerra, Gennaro Maldarelli, e altri. I primi colpi, a questo incontrastato predominio, vengono inferti sotto la suggestione dei nuovi movimenti di pensiero che si profileranno in seguito ai moti politici del 1830 fino alla svolta che accompagnerà le rivolte del 1848. Francesco De Sanctis (1817- 1883), la cui formazione sarà influenzata dagli effetti della diffusione dell'hegelismo, sarà la figura cardine, non solo del rinnovamento letterario ma anche di quello pittorico, almeno per quanto riguarda l'apparato teorico-estetico che vi sta a monte. Un primo segnale del desiderio di rinnovamento si ha con la nascita di una serie di scuole private, al di fuori dell'istituzione accademica, fra il terzo e quarto decennio del secolo a opera di artisti, comunque di estrazione accademica¹²⁴, che fondavano il percorso

¹²⁴ Cfr. Picone Petrusa, 1995, p. 37

educativo su un richiamo insistente alla pittura dal vero e nella valutazione dell'opera in base a un concetto d'insieme che mentre richiamava da vicino l'unità di forma e contenuto portata avanti dal De Sanctis, sembrava, al tempo stesso, anticipare le formulazioni teoriche di Imbriani sulla "macchia"¹²⁵. Non è un caso che la rivoluzione pittorica, che aveva preso spunto dalla pratica della "pittura di prima" – connotata da rapide e fresche pennellate corrispondenti alla prima stesura di un dipinto –, favorita dal numero sempre crescente di concorsi, poi trovi spazio più che nella pittura di storia in quella di paesaggio. In realtà il paesaggio è all'avanguardia in Europa già dalla metà del Settecento¹²⁶ e guiderà al livellamento dei generi in nome del nuovo principio della verità che si viene affermando nel XIX secolo. Ma al tempo stesso, proprio per questo suo ruolo centrale anche rispetto agli altri generi pittorici, il paesaggio subirà nel corso di questo processo non poche contaminazioni. Una discreta rivalutazione ebbero anche la "bambocciata" e la "natura morta", grazie alla fortuna commerciale che arrise soprattutto al primo di questi due generi. Il termine "bambocciata" viene riportato nei cataloghi e dalla critica del tempo per indicare la cosiddetta pittura di genere o pittura di costumi, una forma d'arte che coltivava lo studio della figura umana ma in versione minore, in quanto prediligeva soggetti popolareschi¹²⁷. Questo tipo di pittura costituiva un preciso modello, caratterizzato da una vena narrativa e da un realismo antiretorico che con successo poteva essere riproposto nell'Ottocento, sotto la spinta degli eventi storici che stavano mutando l'ordine sociale, ma con il solo scopo di esorcizzare tali profondi rivolgimenti. Da qui il tono bonario e burlesco di queste rappresentazioni, molto gradite anche al re e all'aristocrazia¹²⁸. La pittura di "genere", poi, aveva trovato nuovi stimoli anche grazie alle neonate scienze etnoantropologiche inaugurate dal secolo dell'*Encyclopédie*, per un altro dalla ricerca continua e affannosa di soggetti

¹²⁵ Cfr. Picone Petrusa 1990

¹²⁶ Per il paesaggio è opportuno segnalare la mostra: *Romanticismo*, 1993

¹²⁷ Il termine "bambocciata" valeva tuttavia a richiamare e a ristabilire sia pure a distanza un legame con quella tradizione post-caravaggesca divulgata in Europa grazie all'opera del pittore olandese, di stanza a Roma, Pieter Van Laer (1592- ca 1642), denominato appunto Bamboccio per il suo aspetto fisico deforme.

¹²⁸ Autori affermati di bambocciate furono Raffaele Carelli, il capostipite della famosa famiglia di paesaggisti legati alla scuola di Posillipo, Luigi Rocco, Salvatore Romano.

pittoreschi o esotici alimentata dalla consuetudine sempre più diffusa del viaggio. Ma oltre alle esperienze avventurose compiute da molti pittori in terre lontane, la ricerca dell'esotismo poteva anche significare ritrarre antichi costumi popolari della regioni italiane, briganti e brigantesse, documentare precari mestieri ambulanti e condizioni di vita di pastori e contadini. Mestieri e costumi regionali avevano attratto pittori e viaggiatori fin dal XVII secolo, trovando poi una larga pratica di rappresentazioni soprattutto nello scorcio del XVIII secolo, in varie regioni italiane. Nel Meridione Ferdinando IV aveva commissionato ufficialmente la documentazione dei costumi del Regno, che negli esemplari più antichi (oggi conservati al Museo di San Martino a Napoli) presentava caratteri di una registrazione quasi di tipo scientifico, a giudicare dalla posizione dei soggetti ripresi davanti e di dietro e dalla minuziosa descrizione delle fogge e delle tinte dei costumi. A testimonianza che questo tema fosse molto gradito, lo testimoniano le repliche autorizzate ma talvolta clandestine che continuano nel corso della prima metà del secolo XIX ad opera di artisti come Saverio della Gatta e altri che, attivi a cavallo dei due secoli, punteranno sul loro carattere piacevolmente pittoresco anche a scapito della fedeltà¹²⁹. Ma se l'interesse del re e dei membri di Casa Reale per i soggetti popolari poteva adombrare una ricerca del consenso negli strati sociali più bassi, questo interesse era condiviso anche dai numerosi stranieri di passaggio nella capitale partenopea.

Tornando al genere del paesaggio e il percorso della sua graduale accettazione fino al totale gradimento a fine secolo del momento impressionista, si deve cominciare dalla situazione di fine Settecento che vede affiancati, ma distinti i due generi della veduta, l'una precisa determinata dalle leggi dell'ottica, l'altra del *paysage classique* derivante da Poussin e Lorrain. A Napoli se la veduta fu introdotta da Gaspar van Wittel, il paesaggio classico fu ben rappresentato dai pittori francesi o (svizzeri di cultura francese) che lavorarono per la corte prima napoleonica e poi borbonica, come avremo modo di parlarne diffusamente in

¹²⁹ Per questo argomento e in particolare sui significati delle raffigurazioni dei costumi popolari del regno, dalla pittura fino alla divulgazione attraverso la fotografia, cfr. Picone Petrusa 1989

seguito¹³⁰. A parte i francesi di stanza a Napoli, furono numerosi i pittori stranieri di passaggio a Roma che nel loro *tour* si spingevano fino alla città partenopea e talvolta proseguivano fin in Sicilia; portatori del concetto di paesaggio classico rivisitato, che prevedeva appunti e schizzi dal vero da ricomporre insieme in paesaggi di fantasia danno vita ad un filone che sarà modello per i paesaggisti accademici napoletani.

Molto più numerose sono invece, le tracce dei paesaggisti tedeschi; costoro innanzitutto con Hackert che si stabilì a Napoli – ricevendo tra l’altro il prestigioso incarico di documentare i porti del regno – diedero un contributo notevole all’impostazione di un modello moderno di paesaggio dettato dalla precisione della registrazione ottica. Questo modello ebbe eccezionale fortuna, rinforzato soprattutto da artisti nordici: danesi come Dahl, austriaci come Rebell o Verstappen come attestano le loro opere presenti nelle principali collezioni napoletane¹³¹.

È però anche vero che per un lungo periodo non è questo il paesaggio che esprime meglio il gusto ufficiale e soprattutto quello della famiglia del re, tranne Leopoldo di Borbone nella cui collezione sono presenti tutti i differenti esponenti di questo genere pittorico. Percorrendo le varie Biennali si è colpiti dal numero di paesaggi esposti che va via via aumentando, segno già questo di un’attenzione che tale genere va guadagnandosi sul campo. Nei primi anni però i paesaggisti non potevano aspirare alla medaglia d’oro ma solo a quella d’argento. Dal 1833 per intervento diretto del ministro Santangelo, celeberrimo collezionista del tempo, il paesaggio poté essere premiato con la medaglia d’oro, ma per poter mantenere intatta la gerarchia fra i generi e quindi per non mettere in discussione il diverso prestigio che aveva il dipinto di figura e segnatamente quello di storia, fu istituita apposta una “medaglia piccola d’oro”.

¹³⁰ Per l’argomento si rimanda al capitolo 4 di questo studio.

¹³¹ Cfr., Fardella 1997, p. 5-13

Il gusto ufficiale in questo campo si individua bene sia esaminando i premi sia gli acquisti dei Borbone nelle varie mostre¹³², sia nelle loro committenze dirette agli artisti. Fra i paesaggisti vengono privilegiati i professori del Real Istituto di Belle Arti come Pitloo, i vari Fergola legati alla famiglia reale da tempo, Raffaele e Gonsalvo Carelli e di tanto in tanto qualcuno legato alla formula del paesaggio storico. Ed è proprio il paesaggio storico che si affermerà in maniera massiccia nei canali ufficiali rispecchiando da un lato il gusto del re, dall'altro i forti condizionamenti dell'Accademia e dei suoi pregiudizi. In effetti mentre sul libero mercato internazionale si andava affermando un paesaggio più moderno, nelle sedi ufficiali questo genere per potersi affermare al livello degli altri generi doveva trovare un compromesso con la pittura di storia per diventare il fondo di una scena, realizzata con figure "terzine" tratta dalla letteratura, dalla mitologia, dalla storia e dalla religione. In Italia questo genere di paesaggio altro non era che una variante del paesaggio classico, riproposto da Massimo D'Azeglio. Lo scrittore e paesaggista storico che era stato a Napoli, amico del pittore Gonsalvo Carelli, era sostenitore del concetto che l'artista deve esercitarsi nel ritrarre il vero per farsi via al verosimile che è il fine dell'arte. Queste idee sostengono la posizioni teoriche che animano il dibattito culturale in campo artistico quando sul piano critico è chiaro che l'ottica della pittura è mutata radicalmente e che ormai nei fatti le gerarchie dei generi e dei soggetti erano del tutto svuotate di senso.

2.2 La stampa periodica dell'epoca borbonica

Tra i differenti ambiti della vita culturale a Napoli dai primi del XIX secolo al 1860, anche per quanto si riferisce al giornalismo il riflesso della vita civile nel movimento culturale è perfettamente evidente: solo che come è ovvio, nel primo periodo che corre dal 1800 al 1830 circa, bisogna distinguere, i due

¹³² Esposizioni borboniche in *Catalogo delle opere ...*, ad anno; cfr., Irollo 2010

momenti, quello del decennio napoleonico da quello del primo quindicennio della restaurazione borbonica. Tuttavia si può subito affermare che se pure i due periodi si devono considerare diversi, ragioni più profonde li accomunano, e sono, per il primo, il fatto che le più complesse preoccupazioni di natura economica ed amministrativa e la mancanza di una partecipazione costituzionale allo sviluppo dello stato impedirono un reale incremento dell'istruzione e della cultura, e poi – cosa ancora più importante – perché in quegli anni, come nei primi della restaurazione, si stava consumando la grande cultura illuministica.

La sede dei dibattiti e delle discussioni è prevalentemente quella delle riviste¹³³ e la stampa rispecchia il corso degli eventi storici. Dopo la vampata della pubblicistica rivoluzionaria del 1799 – ricordiamo almeno «*Il giornale patriottico*» e «*Il Monitore*» - il giornale più importante della prima restaurazione borbonica fu la «*Gazzetta napoletana, civica e commerciale*», un giornale bisettimanale fatto di notizie ufficiali e di corte che durò sino all'arrivo dei francesi. Durante il decennio francese, in coerenza con il diverso indirizzo politico, la stampa non ebbe a Napoli né libertà né quell'ampio sviluppo che sarebbe stato lecito attendersi. Infatti, solo nel 1815, Gioacchino Murat – nell'ambito degli atti tardivi della sua politica di autonomia – concesse la libertà di stampa¹³⁴. Tuttavia non mancarono giornali nei quali si dibattevano, con sufficiente libertà ed elevatezza, problemi civili e culturali come la: «*Gazzetta nazionale*», che durò solo dal 27 febbraio al 30 maggio 1806 (e con il numero 7 cambiò la testata con il titolo «*Il Moderatore*»), cui succedette «*Il Corriere di Napoli*» (agosto 1806- marzo 1808), il «*Giornale delle arti scienze e letteratura*» dal 1806 che due anni dopo si fuse con *La Biblioteca francese*; e soprattutto il «*Monitore napolitano*», diventato dal 1811, «*Monitore delle Due Sicilie*», che fu il giornale ufficiale del decennio. Questi giornali valsero a diffondere le nuove idee ed ebbero un'efficacia determinante nella formazione di una nascente classe politica e in generale dei ceti colti¹³⁵.

¹³³Cfr., Rak, 1982; Addeo 2001, pp. 159-169.

¹³⁴ Cfr., Valente 1964.

¹³⁵Cfr., Rocco 1921

Si può immaginare quale fosse la sorte della stampa tra il 1816 e il 1830: continua la pubblicazione del «*Giornale delle Due Sicilie*», organo ufficiale e governativo, escono piccoli giornali dalla vita breve come «*Biblioteca scientifica e letteraria*» e «*Rivista generale di scienze lettere e arti*». Solo dal luglio 1820 al marzo 1821 vi fu un'esplosione di stampa con circa una ventina di pubblicazioni periodiche in concomitanza col movimento rivoluzionario e costituzionale, di cui «*La Voce del Popolo*» diretta da Matteo Imbriani e la «*Minerva napoletana*», rappresentano le voci più equilibrate di quell'anno politicamente travagliato. Solo verso la fine del decennio 1820-30 si tentò qualche pubblicazione dal tono meno accomodante come «*l'Ape Sebezia*», inoltre, dal 1829-31, furono pubblicati «*Il caffè del Molo*» – che prese il nome dal caffè dove si riunivano letterati e artisti – «*La Moda*», «*la Farfalla*», «*l'Archivio di curiosità*», tutti però di scarsa rilevanza.

Dopo il 1830, quando sembrò che con Ferdinando II mutasse profondamente l'indirizzo politico dello stato, si ebbe una larghissima fioritura di pubblicazioni periodiche, giornali, riviste, strenne, almanacchi, che esprimono il fervore intellettuale di una nazione che vuole colmare il vuoto che si è venuto a determinarsi con il resto dell'Italia e con l'Europa, nell'ambito della cultura letteraria, artistica e scientifica. Tuttavia se il fenomeno si presenta imponente, la molteplicità stessa delle pubblicazioni indica una pluralità disordinata delle iniziative che non favoriva l'unità della cultura. Ma soprattutto se Ferdinando II lasciava, con un certo scettico disprezzo, libertà ai letterati, non altrettanta libertà era concessa in campo politico¹³⁶. Malgrado ciò, specialmente in questi anni ci fu un largo fiorire di uomini di cultura in tutti i campi; anzi guardando i singoli e alla loro attività non si può dire che la nazione napoletana attraversasse un periodo di depressione intellettuale. Quel che mancava era il respiro della libertà, era una cultura non priva di anima ma che estendeva il suo fervore in ampiezza piuttosto che in profondità. Francesco de Sanctis colse assai bene questo aspetto della cultura napoletana infatti:

«[...] il difetto della cultura meridionale vuota immaginazione, vuoto sentimento. Nell'alta Italia era un nuovo contenuto, anzi carattere proprio della letteratura italiana era

¹³⁶ Per la politica culturale di Ferdinando II, cfr., *ad vocem*, A. Scirocco in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 46, Roma 1996, con bibliografia di riferimento.

che, mentre cadeva il vuoto formalismo arcadico e secentistico, risorgeva un contenuto patriottico e civile che doveva ridare sanità e vita. Ma questo contenuto nel Mezzogiorno non trovò resistenza, trovò un debole eco, fu accettato in tutte le sue contraddizioni, Byron e Leopardi, Lamartine e Manzoni, Guerrazzi e Mazzini, Giusti e Gioberti vi si trovano insieme. Tanta roba così diversa e incapace di coesione non può fare impressione è debole apparenza senza forza e profondità [...] Eppure, nessuna parte d'Italia era così colta allora come Napoli, nessuna dove l'erudizione e la dottrina fosse più segnalata, Carlo Troya, Nicola Nicolini, Pasquale Galluppi, Ottavio Colecchi, Roberto Savarese, erano uomini che, anche se il loro contenuto non era originale, lo avevano riccamente e dottamente sviluppato»¹³⁷.

I molti giornali di questo periodo sono il riflesso più vivo di questa cultura, che insieme esprimono e qualificano. Continuano le sue pubblicazioni il «*Giornale del Regno delle Due Sicilie*», sempre connotato da un orientamento guardingo e governativo, ma non così reazionario come negli anni precedenti. Solo ad esso era consentito di pubblicare notizie ufficiali di politica esterna e interna. Ad essi si affiancò nel 1832 la rivista ufficiosa «*Annali Civili*», fondata dal ministro degli interni Nicola Santangelo, con evidenti occasioni di cauto controllo e direzione culturale; ma i due maggiori organi di stampa, riviste e non giornali furono il «*Progresso*» fondato nel 1832 da Giuseppe Ricciardi (figlio di Francesco, conte di Camaldoli)¹³⁸ e durata fino al 1846 e il «*Museo*»¹³⁹ fondato da Stanislao Gatti nel 1841 e durato sin oltre l'unità d'Italia. A seguito dei moti rivoluzionari del 1848, già dall'anno successivo non rimase in piedi che il solito «*Giornale ufficiale delle Due Sicilie*» e un altro dal titolo significativo: «*l'Ordine*». Continueranno ad uscire i periodici ma ormai i maggiori collaboratori o erano in esilio o scrivevano guardinghi, mentre più serrato diventava il controllo e la censura. Come nei decenni precedenti così anche la stampa dell'ultimo decennio borbonico rispecchia le condizioni civili della nazione.

¹³⁷Per Francesco De Sanctis (1817-1883), tra i più illustri esponenti della vita politica e intellettuale dell'Italia del XIX secolo, esiste una vasta bibliografia, come indicazioni generali, *ad vocem*, di A. Marinari in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 39, Roma 1991, con bibliografia di riferimento e per quanto riguarda la sua attività nel contesto napoletano, cfr. Sansone 1978

¹³⁸ Sul Ricciardi si veda: Ricciardi, 1873; cfr., Zagaria 1922.

¹³⁹ Cfr., Oldrini 1983.

Le riviste d'arte, gli orientamenti della critica d'arte e il ruolo della grafica.

Risulta evidente quanto la politica borbonica fosse stata poco favorevole allo sviluppo della cultura e al costituirsi di una classe dirigente culturalmente moderna e aperta alle nuove correnti intellettuali prima fra tutte il Romanticismo. Anche a Napoli, dunque, possiamo registrare l'inizio di un dibattito sui temi dell'estetica che risente – sia pure con un certo ritardo rispetto ad altri centri europei – della famosa polemica tra classici e romantici¹⁴⁰.

La ragione di questo ritardo risiede proprio nel forte radicamento accademico della lezione neoclassica e nel rapporto stretto che gli intellettuali napoletani avevano con la cultura francese piuttosto che con quella tedesca. Pertanto sulla stampa napoletana questi argomenti cominciano a trovare spazio solo a partire dagli anni '30 del secolo XIX, in coincidenza con l'adozione del pensiero di Cousin e di lì a poco anche il pensiero romantico tedesco spesso filtrato dalle traduzioni francesi¹⁴¹.

La prima metà dell'Ottocento conobbe, infatti, anche nel Regno delle Due Sicilie un notevole incremento della stampa quotidiana e periodica, come conseguenza delle graduali trasformazioni della società dopo la caduta dell'*ancien régime* nella direzione di un progressivo “imborghesimento”¹⁴². Si venne in realtà a delineare una distinzione fra una stampa a circolazione elitaria per un ristretto ambiente di intellettuali colti ed una stampa “popolare” a diffusione più ampia, laddove popolare stava per borghese, in quanto si rivolgeva ad un pubblico di cultura non particolarmente elevata che non apparteneva all'intelligencia dell'epoca. All'interno di questo quadro generale viene assumendo un certo peso anche l'interesse per l'arte, che tuttavia non dà ancora vita a una stampa specializzata, ma va a confluire in vari tipi di giornali e riviste, coabitando con gli interessi verso altre aree disciplinari.

¹⁴⁰ Cfr., Iorio 1970

¹⁴¹ In proposito cfr., Oldrini 1973.

¹⁴² Sono numerosi i saggi sul giornalismo napoletano, di cui indichiamo alcuni titoli: cfr., Zazo 1920; cfr., Tare 1982.

A parte le riviste di carattere ufficiale, che costituivano una diretta emanazione della politica culturale della monarchia, come il «*Giornale costituzionale*» e come gli «*Annali civili del Regno delle Due Sicilie*», la pubblicistica del tempo trovava spazio in numerosi giornali che abbinavano il carattere letterario a quello artistico e teatrale, oppure periodici di tipo scientifico, dove erano ospitati articoli informativi su forme d'arte più moderne, o comunque a carattere moltiplicato e in parte “meccanico”, come la fotografia o le diverse tecniche incisorie, fino alla litografia. A quest'ultimo genere appartenevano «*Il Progresso delle Scienze, Lettere e Arti*», «*Salvator Rosa*» e «*Il Lucifero*».

Periodici a carattere eminentemente divulgativo erano poi «*L'Omnibus pittoresco*» e il «*Poliorama pittoresco*», che sul modello dei giornali pittoreschi inglesi avevano ambizioni enciclopediche, ma nello stesso tempo si sforzavano di trovare un tono leggero e accattivante nel momento in cui attingevano alla cultura umanistica o a quella scientifica, mescolandola con le curiosità, gli aneddoti, le notizie brevi e tutta una serie di argomenti frivoli e di rubriche di intrattenimento¹⁴³. Tale stampa ci riguarda, oltre che per le recensioni alle mostre o le visite agli studi degli artisti, anche per il ruolo che vengono assumendo le illustrazioni. «*L'Omnibus pittoresco*» (1838-1854) era diretto da Vincenzo Torelli che nel 1835 aveva fondato un giornale prevalentemente politico intitolato «*L'Omnibus*», mentre il «*Poliorama Pittoresco*» diretto da Filippo Cirelli era stato edito nel 1836 dallo stesso Cirelli e dal pittore Salvatore Fergola. Su i contenuti i due periodici si rincorrono facendosi una notevole concorrenza, nel campo delle illustrazioni, ambito molto importante per tali pubblicazioni, invece fanno scelte diverse: il primo punta sulla tecnica più tradizionale dell'incisione su rame, l'unica a giudizio di Torelli, capace di rendere il pensiero dell'autore e la verità della natura ; l'altro sulla litografia, che, secondo l'editoriale del primo numero, permette di ottenere tinte morbide e linee leggere che altrimenti non si avrebbero nelle incisioni su legno o su piombo. Infine in relazione alla diffusione della litografia nella pubblicistica, riveste un'importanza tutta particolare la

¹⁴³ Ecco i nomi dei più notevoli collaboratori: Scipione Volpicella, Gabriele Quattromani, A. de Lauzières, Cesare de Sterlich, C.T. Dalbono, Gaetano Torelli.

stampa satirica che conobbe a Napoli una improvvisa fioritura con il 1848: giornali come «*L'Arlecchino*» e successivamente «*L'Arca di Noè*», «*Il Lume a gas*» e molti altri, cui collaboravano caricaturisti di calibro tra cui Melchiorre Delfico De Filippis (1825-1895), divennero un punto di riferimento per altri giornali che sarebbero nati contemporaneamente in Piemonte e Lombardia. Il modello era costituito dai giornali francesi come «*La Caricature*» e lo «*Charivari*» cui prestava la sua opera di disegnatore delle vignette litografate Honoré Daumier. Nel settore delle illustrazioni e in genere nel campo della stampa il rapporto con la Francia era strettissimo: di là venivano importate tutte le novità tecniche e talvolta il personale specializzato, di là provenivano finanche i caratteri tipografici e spesso le lastre delle incisioni da riprodurre, come quelle disegnate da Grandville e pubblicate su «*Poliorama Pittoresco*» nel 1847, di là provenivano le lastre dei figurini di moda per giornali come «*La Toeletta*» e «*Il Magazzino delle damigelle*». Alcune famose vignette di Daumier erano diventate patrimonio culturale talmente comune a Napoli da provocare altre vignette che echeggiavano con delle varianti quelle del disegnatore francese anche a distanza di molto tempo¹⁴⁴.

Le esposizioni attraverso la pubblicistica.

Anche se non esistevano allora una cronaca ed una critica dell'arte come si concepiscono oggi, attraverso il filtro dei giornali e dei periodici del tempo è possibile provare a ricostruire una parte degli avvenimenti artistici, ma soprattutto è possibile farsi un'idea delle teorie estetiche e dei gradual mutamenti della critica soprattutto nella valutazione delle varie arti e dei diversi generi della pittura e della scultura. Abbiamo già accennato alla notevole occasione fornita dalle grandi mostre ufficiali come le Esposizioni borboniche istituite da Francesco I con il decreto del 14 settembre 1825 e all'importanza che esse rivestivano per conoscere i destinatari delle opere esposte, il rapporto tra le scelte della committenza ed il relativo successo e il progressivo mutamento dei generi

¹⁴⁴ Cfr., Picone Petrusa 1995, p. 211

pittorici. La Casa Reale figurava fra i maggiori destinatari delle opere esposte e se la politica degli acquisti o della committenza da parte del re incise non poco sulle sorti delle arti a Napoli nella prima metà del secolo, anche la critica d'arte ne venne pesantemente condizionata, come ci viene rivelato da un importante carteggio del 1855 del critico Francesco Paolo Bozzelli con Saverio Scorza, Direttore del Ministero degli Affari Ecclesiastici e dell'Istruzione Pubblica¹⁴⁵. In tali lettere emerge chiaramente il programma preciso, su cui concorda anche il critico, di «pilotare» i commenti sulla stampa giornalistica, impedendo qualunque pericolosa libertà di giudizio. Fino alla soglia degli anni Trenta la stampa vive un periodo di grande incertezza e le pur numerose testate che incontriamo hanno una esistenza effimera. Perciò la critica d'arte napoletana comincia a fiorire solo con le Mostre Borboniche del 1832 e dell'anno successivo. Si tratta per lo più di resoconti con lunghe descrizioni e rari giudizi, spesso deludenti in quanto improntati a criteri del tutto accademici. Tuttavia, mentre i giudizi che leggiamo sugli «*Annali civili*» da parte di Stanislao D'Aloe, o di Gabriele Quattromani non aiutano molto a capire i reali problemi del tempo, qualche apertura si può cogliere nelle recensioni del «*Progresso delle Scienze Lettere e Arti*»¹⁴⁶, anche se nessuno osava polemizzare apertamente con le iniziative espositive volute dal re o con i premi concessi dalle commissioni ufficiali, oppure esporsi con chiarezza nel denunciare lo stato di mediocrità generale che risiedeva, innanzitutto, nell'arretrato sistema didattico dell'Accademia. Tuttavia, la svolta decisiva prenderà l'avvio almeno dal 1848, quando gli artisti più interessanti che daranno un contributo importante al rinnovamento del linguaggio artistico saranno anche

¹⁴⁵ Cfr., Picone Petrusa 1995, p.219

¹⁴⁶ Periodico fondato nel 1832 da Giuseppe Ricciardi e da lui diretto fino a che non fu arrestato nel 1834 per poi passare nelle mani dell'economista Ludovico Bianchini. Il periodico che conta di quaranta volumi divisi in tre serie, trattò di argomenti filosofici, letterari, storici, etc., ebbe come collaboratori il meglio degli ingegni napoletani. L'architetto Michele Ruggiero pubblicò tra i primi, in questa sede, un saggio critico piuttosto severo: M. Ruggiero, *Di una mostra di Belle Arti fatta in Napoli il mese di giugno 1833*, in «Il Progresso delle Scienze Lettere e Arti», V, p. 119-136. Del «Progresso» è stato pubblicato l'indice ragionato delle annate 1832-34 nella collezione: *Indici ragionati dei periodici letterari europei*, diretta da M. Petrucciani, in particolare si veda: *Il progresso delle scienze lettere e arti (1832-34)* a cura di U. Dotti, Roma 1970.

quelli che si esporranno nei moti rivoluzionari e successivamente militeranno tra i garibaldini o comunque simpatizzeranno per le ideologie liberali¹⁴⁷.

2.3 I salotti e i caffè.

Nella vivace vita intellettuale, che durò dal 1830 fino al 1848, nel fervore di nuove speranze, anche la vita e le relazioni sociali si fecero più intense, mentre si veniva costituendo una società culturale ricca di rapporti e scambi. La manifestazione più evidente dell'avvio a questo costituirsi della società culturale napoletana furono i salotti, dove si riunivano i migliori ingegni della città, dove erano accolti gli ospiti illustri in visita a Napoli, dove si ricevevano volentieri i giovani di ingegno promettente, che, in tal modo, provenendo spesso dalle province, erano incoraggiati ad inserirsi nella vita culturale della capitale. Si veniva costituendo, dunque in questi anni una società civile ed una classe dirigente che avrebbe potuto dare risultati fruttuosi e positivi, se lo scambio culturale non fosse stato inibito dalla mancanza di un dibattito politico causato dall'indirizzo di governo e dal programma politico di Ferdinando II e anche perché il passato giacobino e murattiano era esorcizzato dall'autorità e in fondo non rispondeva neanche più agli ideali delle nuove generazioni.

È significativo, ad esempio, che alcuni salotti si qualificavano come guelfi o come ghibellini, ma non si trattava di qualificazioni politiche quanto di connotazioni culturali date dagli indirizzi degli studi storici. Occorre poi per rendersi conto della funzione non particolarmente incisiva ed episodica della vita intellettuale napoletana di questi anni e dei limiti della società dei salotti non perdere di vista non solo il carattere storico, artistico, antiquario e archeologico della cultura partenopea, ma soprattutto il fatto che, in realtà, da un lato tutto l'orientamento generale era puntato verso il rinnovamento e ammodernamento della monarchia borbonica, non verso il suo rifiuto, e dall'altro tener presente le condizioni della società, sia nella capitale che nelle province. A Napoli, che

¹⁴⁷ Cfr., P.E. Imbriani 1848.

assorbiva quasi tutte le energie intellettuali del Paese, la classe colta non si inseriva sopra un largo tessuto sociale, non creava una vasta borghesia intellettuale ma rimaneva naturalmente distaccata dalla grande massa non solo del proletariato urbano, ma dall'arretratissima e ignorantissima media e piccola borghesia impiegatizia, artigiana e commerciale. Al tempo stesso nelle provincie, la nuova borghesia – che si andava costituendo sopra i profitti tratti dall'eversione alla feudalità e alla spartizione dei demani – era troppo impegnata a consolidare le proprietà recentemente acquisite, per avviare un processo di innalzamento culturale che spesso si riduceva nel mandare i figli nella capitale per avviarli all'esercizio delle professioni liberali, considerate un mezzo per il consolidamento sociale, piuttosto che culturale. Da ciò deriva la mancanza nel regno e nella capitale stessa, di un tessuto armonico e organico di cultura, che determinava la sua scarsa influenza politica nella dirigenza del paese; veniva a mancare, dunque, la condizione civile per lo sviluppo dei dibattiti culturali, non solo legati ai problemi della politica italiana, ma a quelli stessi dell'assetto nazionale – napoletano che erano esclusi da ogni discussione.

Ghibelline erano, ad esempio, ritenute le riunioni che avevano luogo nella modesta casa di Giuseppe di Cesare dove si incontravano poeti e latinisti, avvocati ed eruditi, i fratelli Poerio e lo storico Luigi Blanch; mentre guelfe erano considerate le riunioni nella casa ben più ricca di Carlo Troya, dove convenivano l'Arcivescovo Capece-Latro, anch'esso animatore del suo celebre salotto, avvocati e giuristi, l'astronomo Antonio Nobile, marito della poetessa Guacci, l'archeologo Giulio Minervini e Antonio Ranieri. Carattere più strettamente letterario avevano le riunioni in casa della Guacci, che si chiamavano anche le "sabatine", perché avevano luogo il sabato con ospiti assidui come Basilio Puoti, Paolo Emilio Imbriani, i Poerio, Mariano d'Ayala, il critico Cesare Dalbono ed altri: vi si parlava, dice Villari, di letteratura "apertamente" ma si evitava «perfino di pronunciare il dolce nome di patria»¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Per la ricostruzione di questi ambienti, cfr. Villari 1903, tutt'ora valido per la ricchezza di notizie e aneddoti della Napoli del XIX secolo.

Altri salotti famosi erano quello di Francesco Ricciardi, magistrato creato da Murat conte dei Camaldoli – la cui villa ai Camaldoli presso Napoli ricorre spesso nella letteratura e nei ricordi napoletani del tempo; quello del marchese Gargallo e infine quello di casa Ferrigni, che il Villari chiama «la reggia della cultura napoletana». Giuseppe Ferrigni, avvocato e giurista di rinomata fama, cognato di Antonio Ranieri e ospite nella sua villa sulle falde del Vesuvio di Giacomo Leopardi, riceveva non solo i più illustri forestieri di passaggio, che a Napoli convenivano in gran numero, in questi anni, ma tutto il meglio dell'intellettualità napoletana: dall'economista Ludovico Bianchini a Pietro Calà-Ulloa, al pittore Camillo Guerra, allo scultore Tito Angelini. In casa, poi, dell'avvocato civilista Antonio Starace, esisteva una ricchissima biblioteca che egli metteva a disposizione di tutti gli amici che spesso numerosi convenivano presso di lui, per trarre profitto dalla sua conversazione, ed anche per gustarvi cene celebri per la loro ricchezza e raffinatezza.

Anche luogo di convegno erano alcuni caffè, come quello celebre del “Molo”, quello delle Due Sicilie, frequentato talvolta anche da Leopardi, e la libreria Luigi Fabbri a via Toledo.

Era dunque al suo livello più alto, una varia società, che conviveva in una ricca molteplicità di interessi intellettuali nell'attesa di un rinnovamento, con una certa fiducia generica nel «progresso» e nella politica ferdinanda, fino a quando, con gli eventi del '48 si ruppe l'auspicato equilibrio con la monarchia tradizionale. Con quella rottura ebbe luogo il tracollo della vita culturale napoletana che si consolidò, invece, fuori dal Regno con i migliori intellettuali in esilio ma in fecondo contatto con la cultura italiana e europea¹⁴⁹. Da qui il languire della vita civile napoletana dell'ultimo decennio 1849-59, dovuto certamente all'emorragia degli ingegni migliori, prigionieri nelle carceri o in esilio, ma anche al fatto che dal 1830 in poi, periodo che pareva così nuovo e vivace, questa non aveva avuto la forza e il tempo di costituirsi in una nuova società. Tutto ciò va visto come conseguenza della monarchia paternalistica di

¹⁴⁹ Cfr. Scirocco 1994, pp. 53-109.

Ferdinando II, e di una società troppo insidiata da vecchi e nuovi privilegi e ancora troppo lontana dall'Europa perché potesse darsi un assetto nuovo e solido.

3. Collezioni e collezionisti

3.1 Le collezioni aristocratiche

In un'epoca di grande mobilità sociale quale è stato tutto il periodo che va dal XVIII al XIX secolo, l'aristocrazia meridionale visse un processo di profonda ridefinizione. Da un assetto di notevole frammentazione, e di sostanziale autonomia rispetto alle scelte della corona, essa, dopo il duro colpo subito con l'epilogo della vicenda della Repubblica Partenopea, si trovò durante la Restaurazione a serrare le fila intorno alla corte. Come la recente storiografia ha dimostrato¹⁵⁰, è ormai la vicinanza alla famiglia reale e l'adesione ai rituali cortigiani a favorire una posizione sociale di rilievo ed una – seppur fortemente subordinata e ridotta – partecipazione alla gestione del potere, politico come economico. Di riflesso il collezionismo aristocratico smarri una sua identità e, soprattutto, la sua egemonia culturale. Sul piano concreto, due fattori in particolare incisero in maniera determinante sulla crisi: l'abolizione dei privilegi feudali, con la conseguente riduzione della disponibilità economica, e l'abrogazione della legge sulla primogenitura, causa di dispersioni in più rivoli che facilitarono l'osmosi verso il mercato.

Connotazione ricorrente nelle fonti della prima metà del secolo, soprattutto nelle guide locali, a proposito delle collezioni della nuova nobiltà o della borghesia è la seguente: «formatasi quando si scomponavano le più rinomate gallerie», riferendosi con l'ultimo termine alle quadriere di antica tradizione aristocratica. Alcune di queste subirono il saccheggio o la distruzione nei momenti di confusione che precedettero o seguirono gli avvicendamenti politici: è il caso dell'antica e celebrata collezione della Torre- Filomarino, che fu completamente dispersa, e di quella Spinelli di Tarsia, le cui opere alimentarono non poche pinacoteche ottocentesche. Altre quadriere, benché depredate, sopravvissero agli

¹⁵⁰ Montroni 1996, passim e, più sinteticamente, idem in Napoli 1997, pp. 15-18

infausti avvenimenti, riuscendo a salvare parte delle opere o a recuperarle, attraverso il riacquisto o l'azione legale oppure incrementando l'antica pinacoteca con nuove acquisizioni come il caso della Galleria Colonna di Stigliano.

Tra le quadrerie aristocratiche che, passate indenni attraverso questo momento della storia napoletana, sopravvissero almeno fino alle soglie dell' Unità d'Italia, soltanto la d'Avalos del Vasto, la Doria D'Angri e la Caracciolo d'Avellino hanno un'origine antica, almeno seicentesca. Le altre, come potrà essere verificato ripercorrendo i singoli casi, sono di formazione settecentesca, spesso riferibili ad una nobiltà di recente blasone, come i Berio e i de Marinis.

L'esame di alcuni dei singoli profili dedicati ad un solo collezionista o a più generazioni, a seconda di come la storia stessa della quadreria lo suggerirà, potrà contribuire a far luce su questo argomento ancora non del tutto esplorato dalla critica attuale¹⁵¹.

Antonio d'Aquino di Casarano

Membro di un'antica famiglia napoletana, Antonio fu settimo duca di Casarano. Nato nel 1786, il padre e lo zio lo lasciarono erede del titolo e di tutti i beni della famiglia, tra i quali non è mai citata dalle fonti alcuna rilevante presenza di opere d'arte.

Nel 1815 Romanelli descrivendo gran parte dei musei privati napoletani, tace il nome del d'Aquino a quell'epoca trentenne. Una prima testimonianza su di lui l'abbiamo da Lady Blassington, che lo incontrò nel 1822 presso il salotto dell'Arcivescovo di Taranto. «Molto divertente disegna bene ed è un ammirevole mimo» ricorda la gentildonna inglese.¹⁵² Ancora come vediamo nessun riferimento alla sua attività di collezionista; solo un cenno alla passione dilettantesca per l'attività artistica – condivisa con buona parte degli ambienti colti napoletani, in particolare quello del circolo legato all'Arcivescovo Capece-Latro- che lo porterà

¹⁵¹ Cfr., Fardella 2002

¹⁵² Clay 1974, pp.136-137. Cfr. anche Doria 1966, p.71

a esporre piccoli ritratti in occasione delle Esposizioni biennali borboniche e a nutrire specifico interesse per gli artisti coevi.

Da una lettera scritta dallo scultore Giovanni Tacca a Carlo Frediani il 20 ottobre del 1828, veniamo a sapere che fu proprio lui a introdurlo a corte e fu tramite il proficuo rapporto tra la regina Isabella e il giovane scultore carrarese che eseguì del Duca un busto ritratto oggi disperso¹⁵³.

La prima volta che lo troviamo menzionato come collezionista è nel 1838 quando, dalle pagine della rivista «Poliorama Pittresco» Cesare Malpica, a proposito del *martirio di San Gennaro* di Salvator Rosa del quale pubblica una incisione, gli dedica la seguente nota

«Possessore fortunato dell'opera stupenda di Salvator Rosa [...] è il ch. Duca di Casarano; il quale a molte altre egregie qualità accoppiando un amore sviscerato per le arti belle e specialmente per la pittura, in cui anch'egli opera con lode, ha riunito molti capolavori de' pennelli italiani; e con quella gentilezza d'animo che lo contraddistingue ci ha permesso di andare disegnando alcuni più rari e poco conosciuti per fregarne le pagine del Poliorama»¹⁵⁴

Il dipinto in questione proveniva dalla quadreria Piscicelli, fonte che aveva alimentato anche altre collezioni formatesi a Napoli in quel periodo. Nel corso degli anni Trenta dunque il duca di Casarano dovette dare inizio alla sua attività di collezionista, proseguendo anche quella di pittore dilettante, in merito alla quale fu ricordato spesso per delicati piccoli ritratti femminili ad acquerello che eseguì immortalando le dame della buona società napoletana.¹⁵⁵

Il Falconieri nella *Vita di Camuccini*¹⁵⁶, descrivendo il duca come grande amico del pittore romano ne parla come protettore dei giovani artisti e presenza influente presso l'alta nobiltà del Regno. E' evidente il ruolo di spicco del duca di Casarano nell'ambito del *milieu* colto napoletano degli "intendenti di Belle Arti"

¹⁵³ «[...] Quindi ebbi la sorte di fare la conoscenza del Duca di Casarano, al quale feci il ritratto, e il medesimo mi fece avere la commissione della statua di S.M. la regina delle Due Sicilie felicemente regnante» (Campori 1873, p.241)

¹⁵⁴ Malpica 1838, p.299.

¹⁵⁵ Il duca di Casarano fu presente più volte alle Esposizioni Borboniche con le sue opere; il successo di queste è anche documentato da incisioni che ne furono tratte, come nel caso di quella all'acqua tinta (n. 98 del catalogo dell'Esposizione Borbonica dei 1845) eseguita da Aloysio Juvara da un *Ritratto di una dama* del d'Aquino.

¹⁵⁶ Falconieri 1875, pp. 141-142.

anche grazie alla sua attività di pubblicista scrivendo più volte sulle pagine della «Rivista Napoletana» e collaborò alla raccolta curata da Domenico del Re nel 1846, *Rimembranze storiche e artistiche della città di Napoli*. In questa occasione intervenne con un pezzo a commento del dipinto di Marsigli *Omero che racconta le sue avventure a Glauco*, visibile presso la Quadreria del Principe di Salerno; da quest'opera il Duca prende lo spunto per commentare anche altre opere di Marsigli, di Gérard, pure presente nella stessa,- testimoniando così l'attenzione del Principe per la pittura moderna- per esprimere, però, aspri commenti sulla "moda purista".

Nel 1845 la collezione del duca entra a pieno diritto tra le collezioni private di rilievo pubblico, guadagnandosi la citazione di tutte le guide della città pubblicate in occasione del VII Congresso degli Scienziati. Esteso il commento di D'Aloe, il quale ci informa anche, sebbene molto genericamente, sulla principale fonte di approvvigionamento del duca:

«Antonio d'Aquino, duca di Casarano, uno de' nostri chiari cultori e amatori delle belle arti, raccolse nella sua casa una pregevole collezione di quadri, compri nella maggior parte dalle più rinomate gallerie napoletane».¹⁵⁷

Segue una selezione delle opere migliori, senza alcun tipo di riferimento alla distribuzione dei dipinti.

Tra questi vengono notati una tavola con *L'Addolorata con il Figlio Morto in grembo*, attribuita a Daniele da Volterra; un presunto bozzetto del *Miracolo del morto risuscitato da Sant'Antonio*, affresco di Tiziano per la Scuola del Santo in Padova; il *Martirio di S. Gennaro* di Salvator Rosa, un abbozzo finito dell'opera di Tintoretto *Cristo mostrato al popolo*; *San Luca* di Fabrizio Santafede, un *Ecce Homo* attribuito ad Holbein padre. Segue nella descrizione una piccola sezione dedicata ai ritratti, trattato come un nucleo espositivo autonomo, centrato non sull'interesse per i soggetti rappresentati, come da antica tradizione, ma piuttosto sugli autori dei dipinti. I *Ritratti* antichi vengono infatti citati in gruppo

¹⁵⁷ D'Aloe 1845, pp.330-331.

«[...] trà ritratti son da ammirare quelli di Diego Velasquez fatto da sé stesso e non del tutto finito, due di Giulio Romano, uno di donna di Sebastiano del Piombo, ed altri tre di Andrea del Sarto, di Gerardo Dow e del Bronzino.»

Anche tra le opere moderne menzionate prevalgono i ritratti: oltre a quello del padrone di casa dipinto da Benvenuti, troviamo un *Ritratto* della celebre cantante Maria Malibran dipinto da Natale Carta ed uno all'acquerello, opera di Tescher, raffigurante Carolina Murat « donato da lei medesima al nostro duca con l'indirizzo autografo di lei, scritto nella parte inferiore del foglio della carta su cui è dipinta.»¹⁵⁸ Unica opera moderna accanto a queste descritte è una copia di Paolino Girgenti della *Sacra Famiglia* esposta nel Real Museo Borbonico come opera di Raffaello.

Emerge, seppure da questi pochi dati a nostra disposizione, il profilo di una pinacoteca da amatore e dilettante, molto nota ai suoi contemporanei; forse più per il ruolo di conoscitore, pubblicista e mediatore nel mondo dell'arte che non per la qualità ed anche consistenza numerica della collezione, troppo giovane per competere con altre formatesi in un periodo più favorevole agli acquisti importanti.

Giovanni Domenico e Francesco Maria Berio

Giovanni Domenico Maria Berio nato intorno al 1729 a Genova ma residente a Napoli, avendo raggiunto un notevole agio economico commerciando grani ed oli, si fregiò del titolo di marchese nel 1760 acquistando alcuni feudi poco lontani da Napoli, Salza Parolisi e Volturara, ebbe come unico figlio maschio Francesco Maria, nato nel 1765.

Dal 1772 la famiglia fittò il quarto grande con tutte la adiacenze e giardini del palazzo in via Toledo ancora oggi noto come Palazzo Berio¹⁵⁹, ma l'anno

¹⁵⁸ Ivi, p. 331

¹⁵⁹ Tale edificio, ancora esistente, deve il suo attuale aspetto ai restauri di fine Ottocento. Esso fu fatto edificare nel XVII da Simone Vaaz, conte di Mola; nel 1742 risultava già come proprietà del duca Perrelli di Monasterace che lo fittò nel 1772 al marchese Berio. In occasione del battesimo dell'infanta Maria Teresa Carolina, il palazzo fu oggetto di un intervento di Luigi Vanvitelli che

successivo la famiglia acquistò l'intero palazzo e qualche anno dopo Giovan Domenico chiamò importanti artisti a decorarne gli interni.¹⁶⁰ Nel 1779 un componimento poetico celebrava la bellezza del giardino ricco di fontane, conchiglie ma soprattutto si sottolineava la presenza di marmi e statue "portentose"¹⁶¹.

Una testimonianza preziosa relativa a questo periodo è proprio quella del giovane Canova che, visitando Napoli nel 1780 insieme all'amico Gian Antonio Selva, si recò anche a casa del marchese Berio, dove ammirò una collezione di dipinti antichi comprendente opere di Polidoro da Caravaggio e Mattia Preti. Ebbe allora l'occasione di incontrare Giuseppe Bonito al lavoro: il pittore infatti era impegnato ad affrescare una volta, mentre Giacinto Diano e Gaetano Magri lavoravano a soprapporte e *panneaux*¹⁶². Durante la sua visita Canova incontrò anche il piccolo Francesco Maria, intento a copiare un dipinto della collezione paterna. Crescendo, il giovane coltivò le stesse passioni di Giovan Domenico: i libri, il teatro le belle arti; fu amico del pittore Tischbein – ebbe nella sua collezione una versione del suo celebre dipinto *Le tre età dell'uomo*- e conobbe Goethe quando questi fu a Napoli, nel 1787. Di convinta formazione illuminista non fu estraneo alla cultura massonica protetta dalla stessa regina Maria Carolina. Probabilmente la sua affiliazione dovette contribuire ad aumentarne il prestigio goduto a corte, immutato negli anni murattiani e conservato anche all'indomani della Restaurazione; cosa che gli consentì di ricoprire, nel tempo, diversi incarichi legati al settore delle belle arti.

progettò una nuova facciata ed un allestimento provvisorio interno, documentato da un volume corredato da incisioni di Carlo Nolli. Cfr., Lettera 1771; Colombo 1895, p. 108

¹⁶⁰ Scriveva Catalani nel 1845:« Il suddetto Giovanni fece decorare gli appartamenti da' più bravi dipintori di allora, e varie di queste opere si vedono ancora in questa casa,[...] vi fece pure egli una bella raccolta di quadri e di stampe preziose, ed una soddisfacente biblioteca aumentata dal di lui figlio Francesco, celebre letterato del suo tempo.»(Catalani 1845, p. 61)

¹⁶¹ Il componimento, citato nella rivista «Marine e Paesi» (I) 1893 p.4, è tratto dal Tomo III delle *Opere drammatiche ed altre poesie* dell'abate Gianbattista Serj, arcade e accademico romano. Le rime furono stampate in Napoli nell'anno 1779, da Giuseppe De Dominicis.

¹⁶² Garzya 1978, p. 45.

Il 1794 segna la data dell'esordio da mecenate di Francesco Maria, quando commissionò a Canova il celebre gruppo *Adone e Venere*.¹⁶³

In quell'anno il giovane Canova non aveva raggiunto la fama che lo avrebbe reso celebre in Europa e anche nella coscienza dell'artista l'opera fu percepita come un momento di svolta.¹⁶⁴ Il gruppo inaugurò il lungo rapporto dello scultore con la città di Napoli, costituendo un caso di provato anticipo della committenza privata sulla pubblica, un momento di aggiornamento in direzione neoclassica che precede gli interventi della coppia Murat. L'iniziativa di Berio destò anche una vasta eco letteraria seguita alla lettera inviata dal dalla Torre Rezzonico a Saverio Bettinelli e pubblicata dallo stesso Berio¹⁶⁵ quando il gruppo fu portato a Napoli nel 1795 e collocato in un tempietto dorico di forma circolare situato nel già celebre giardino pensile sotto la supervisione del collaboratore e amico di Canova, Antonio d'Este. Da quel momento l'opera diventò uno dei monumenti napoletani più citato dai viaggiatori e dalle guide locali.

Francesco Maria Berio godeva fama di gentiluomo colto dalla conversazione amabile era partecipe delle amicizie dell'Arcivescovo Capece-Latro, che pronunciò alla sua morte l'elogio funebre. Il suo salotto, celebre quanto quello del più anziano amico, contava tra i frequentatori più assidui Cesare della Valle duca di Ventigliano, Melchiorre Delfico, Gabriele Rossetti, Gaspare Selvaggi, il cavalier Micheroux. Condivideva, inoltre, con il Principe di Salerno la passione per la musica e la frequentazione di tutto l'ambiente legato al San Carlo¹⁶⁶: l'impresario Domenico Barbaja, Isabella Colbran e Rossini, per le cui musiche Berio scrisse anche due libretti d'opera, l'*Otello* (1816) ed il *Ricciardo e*

¹⁶³ Per Berio committente di Canova si veda: Fardella 2001, pp.51-65; Tecce in Napoli 1997 (I), pp. 305-306, alla quale si rimanda per la bibliografia antecedente.

¹⁶⁴ «Il gruppo di Adone e Venere, che deve passare a Napoli è finito, e veduto ancora dagli Intendenti, posso partecipare a V.E. che è stato giudicato molto superiore agli altri Gruppi che sinora ho fatti, e per la verità lo giudico anche io» (Lettera di A. Canova ad Antonio Falier, in Bottari-Ticozzi 1822-1825, p. 179. Cit. da A. Tecce in Napoli 1997 (I), p. 305).

¹⁶⁵ Cfr., Dalla Torre Rezzonico 1975.

¹⁶⁶ Francesco Berio fece parte della commissione formata da Ferdinando I incaricata di vigilare sulla ricostruzione del Teatro dopo l'incendio del 1816. Insieme a lui il Principe d'Ottajano, Carlo Carafa duca di Noja e Marzio Mastrilli duca di Gallo, presieduti dal Marulli duca d'Ascoli. Cfr., Venditti p. 105.

Zoraide (1818).¹⁶⁷ Anche Paisiello fu in contatto con Francesco Berio, che partecipò nel 1816 alla raccolta poetica edita da Angelo Trani in occasione della morte del musicista, *Gli onori funebri renduti alla memoria di Giovanni Paisiello*.

Nel 1804 il drammaturgo tedesco Kotzebue¹⁶⁸ visitò Francesco Maria Berio, descrivendone la biblioteca – formata, a detta dello stesso, da più di 10.000 volumi classificati per generi dal Berio stesso – ed alcune opere d'arte:

«Son palais immense, situé dans la rue de Tolède, est orné, avec beaucoup de goût, de bas-reliefs qui sont pour la plupart du célèbre Canova. Je trouvai ici un tableau original de Tischbein, un des nos compatriotes; j'avais déjà vu et admiré quelquepart en Allemagne une copie de ce tableau. Un homme fait et un jeune homme reviennent de la chasse, à cheval, avec leur gibier; ils traînent aussi derrière eux un lion qu'ils ont tué; la jeune homme est tout-à-fait nu. Ce tableau est d'un style antique, l'auteur l'a composé en poète, c'est un morceau de grand effect [...] Un étranger doit chercher à se faire introduire chez le maquis Berio par une personne connue; outre les objets d'art, il y trouvera un homme d'une société agréable, qui s'occupe des sciences, qui parle parfaitement plusieurs langues de l'Europe, et qui est aussi un excellent père de famille. Je crois enfin n'avoir aucun reproche à lui faire, si ce n'est que quelquefois il pousse trop loin ses civilités envers ceux qui le visitent.»¹⁶⁹

Tra tutti i viaggiatori che frequentano la casa di Francesco Berio, Kotzebue è il solo a fornirci qualche dato in più circa le opere d'arte viste lì: il palazzo era adorno di bassorilievi, alcuni dei quali dello scultore Canova, oggi non più in loco¹⁷⁰ e la galleria che conteneva una versione del quadro di Tischbein *La forza dell'uomo*, soggetto concepito per la prima volta nel 1787 ed in seguito molte volte replicato su richiesta dei committenti¹⁷¹.

Alla morte di Francesco Maria, nel 1820, i dipinti divisi tra le quattro figlie, intrecceranno la loro sorte a quelle famiglie cui andarono in sposa le fanciulle Berio: Marulli d'Ascoli, Imperiale, Statella e Marulli di San Cesareo.

¹⁶⁷ I due libretti, non furono molto apprezzati. Già Byron definì la qualità poetica dei versi, in una lettera a Samuel Rogers dopo aver assistito a Venezia alla rappresentazione dell'*Otello*, come "greatest nonsense" (Cfr., T.R. Toscano in Rossini 1994, p. 62).

¹⁶⁸ Su Kotzebue, cfr., Napoli 1996, pp.127-129.

¹⁶⁹ Kotzebue 1806, pp. 311-312

¹⁷⁰ Furono rimossi già dal restauro ad opera di Gaetano Genovese, o forse in seguito. Potrebbe trattarsi di una versione della serie di bassorilievi in gesso di soggetto epico, mai scolpiti in marmo, eseguiti da Canova tra il 1787 ed il 1792; è documentato in diverse occasioni l'invio di alcuni di essi ad amici e estimatori (Cfr., G.Pavanello in Venezia 1992, pp. 192-197; Fardella 2001, p. 59).

¹⁷¹ Tischbein parla della genesi di quest'opera e del favore con la quale fu accolta nel suo diario (Tischbein 1993, pp. 214-215)

Seguendone le tracce si potrà arricchire la cognizione sulla pinacoteca Berio, ritrovando nella famiglia Imperiale, in un piccolo inventario, tra gli altri, *Due Amorini* di Luca Cambiaso e un paesaggio di Kniep, mentre la quadreria della contessa di Statella fu citata da D'Aloe nel 1845:

La contessa Statella Berio possiede tra gli altri dipinti una *Strage degli Innocenti* di Pacecco de Rosa; un *amorino* di Luca Cambiasi, una *Madonna* del Sassoferrato; una *Maddalena* di Palma il Vecchio; una *Deposizione della Croce* attribuita a Luca d'Olanda; un *San Girolamo* di Benvenuto Garofalo; [...] e diversi ritratti di rinomati autori¹⁷². Ma oramai il processo di dispersione era avviato e della collezione se ne perdono le tracce.

Marulli d'Ascoli

La casa Marulli, famiglia di antiche origini, già dal XVI secolo si divide in due rami: i Marulli d'Ascoli e i Marulli di San Cesario.

Già dal 1803 Giustiniani menziona rapidamente, a proposito delle opere d'arte conservate a Napoli, la famiglia Marulli¹⁷³. La famiglia subì alterne vicende durante il decennio francese. Fedele ai Borbone, nel 1799 Trojano aveva seguito il re in Sicilia mentre il figlio Sebastiano, durante il regno di Giuseppe Bonaparte, fu rinchiuso nelle prigioni di Castel S. Elmo. Nel 1813, quest'ultimo sposò la prima figlia del marchese Berio e circa dodici anni dopo, alla morte del padre, in occasione della divisione ereditaria dei beni egli ricevette la porzione maggiore dei dipinti della quadreria, stimata in quell'occasione dal pittore Lorenzo Giusti ben 9.781 ducati. Purtroppo quell'inventario, in seguito pubblicato sulle pagine di «Napoli Nobilissima»¹⁷⁴, era molto generico, non indicando che in pochi casi i presunti autori e mai dati tecnici come misure e materiali. Solo di ventiquattro opere erano specificati i presunti autori; tra questi emergevano una *Cucina* data a

¹⁷² D'Aloe 1845, p. 339.

¹⁷³ «Nella casa Marulli anche si possono individuare de' buoni pezzi, essendo stati gl'individui di questa nobile famiglia assai amatori de' monumenti di arte sì ripettabile» (Giustiniani 1797-1805, VI (1803), p. 361)

¹⁷⁴ Don Fastidio [B. Croce] 1898, pp.182-183.

Tenier ed una *Sacra Famiglia*, stimata opera di Leonardo da Vinci, alla quale era attribuito un valore di 1000 ducati. Per il resto i dipinti attribuiti alla pinacoteca Marulli sono riferibili prevalentemente alla Scuola Napoletana – nell’ambito della quale sembra di poter individuare una più consistente presenza di dipinti di ambito naturalista (due Caravaggio, due Ribera, un Marulli e un Fracanzano, a fronte di due opere di Andrea da Salerno e due di scuola di Solimena) – e, in seconda battuta, di pittura di genere fiamminga, due improbabili Giorgione e poi Beccafumi, Bassano, Zuccari, Pietro da Cortona, Scuola di Raffaello ed un tal Passini (forse un errore per Poussin). Da segnalare un dipinto “primitivo”, una *Madonna* del Ghirlandaio, stimata solo 40 ducati. Relativamente ai generi si registra il netto prevalere dei soggetti sacri: quarantatre a fronte dei venti tra paesaggi e vedute e tre ritratti.

L’interesse per la produzione artistica contemporanea è invece certo da parte di un altro membro della famiglia Marulli D’Ascoli, Paolo. Questi fu protagonista di un nuovo episodio di affermazione del gusto neoclassico a Napoli, anche se in tempi fin troppo maturi, mostrando di volgersi verso un orizzonte ben più ampio di quello offerto dal panorama napoletano. L’entourage culturale entro il quale nacque questa vicenda è lo stesso che fece giungere a Napoli, circa venti anni prima, il gruppo *Venere e Adone*, essendo le famiglie Berio e Marulli imparentate.

Nel gennaio del 1817 l’Arcivescovo Giuseppe Capecelatro scrisse una lettera all’amico Canova pregandolo di vendere una qualsiasi opera al cavalier Marulli. Cinque anni dopo Paolo scriveva all’artista ringraziandolo dell’invio della «celestiale Vergine Vestale»¹⁷⁵ che da quel momento in poi sarà ricordata dalle guide come uno dei pezzi più importanti della collezione Marulli.

Un altro episodio, però, arricchisce il profilo di questo collezionista. Egli risiedeva, almeno dal 1825, in un palazzo della Riviera di Chiaja. Per tale edificio Paolo Marulli, con l’aiuto del fratello minore Marcello, progettò una sala

¹⁷⁵ Coletti 1928, pp.78-79. Per le vicende relative a questa commissione, cfr., Fardella 2001, pp. 119-138.

interamente decorata da bassorilievi di Thorwaldsen, proponendo il *topos* del confronto tra i due massimi scultori del tempo che caratterizzava numerosi allestimenti, ben oltre l'ambito napoletano¹⁷⁶. Delle opere richieste solo tre furono realmente eseguite: *Il Giorno, La Notte, Nesso e Dejanira*. Tali bassorilievi furono ottenuti, in quello stesso anno, dallo scultore danese con la mediazione di Vincenzo Camuccini, che aveva realizzato per il mecenate napoletano un dipinto raffigurante *La Morte della Maddalena*, come risulta da un catalogo autografo delle sue opere eseguite prima del 1824¹⁷⁷.

Tale era la consapevolezza del valore dei pezzi moderni della propria galleria che il Marulli, nel 1843, chiese ed ottenne per essi e per altri sei dipinti antichi, il diritto di istituire un maggiorasco in favore del nipote Sebastiano, discendente in linea diretta della famiglia Marulli d'Ascoli. In caso di estinzione del ramo – o di tentata vendita da parte degli eredi – i beni sarebbero stati incamerati dal Real Museo Borbonico. Il documento ci fornisce utili indicazioni della collocazione delle opere all'interno della casa della Riviera di Chiaja e sulle motivazioni che spinsero il gentiluomo a destinare, anche in caso di estinzione della famiglia, le opere d'arte alle quali attribuiva maggior valore ad un museo ancora di proprietà allodiale, ma che era già sentito come "pubblico".

«[...] Ugualmente supplica V.M. di potervi aggregare e sottomettere alle stesse leggi alcuni quadri d'insigni esecutori con alcuni marmi eseguiti da Canova e Thorwaldsen. Con la facoltà di sostituirli al Real museo Borbonico qualora si estinguesse la sua famiglia, o uno dei posterì volesse alienarli, [...]. Restando inalienabili tali oggetti formar potranno il decoro della famiglia d'Ascoli e l'ornamento della comune patria.»¹⁷⁸

A distanza di circa un ventennio le opere d'arte della collezione di Paolo Marulli non erano più in loco, lo si evince da una relazione depositata da un legale al direttore del Museo Nazionale¹⁷⁹, che dichiarava che i quadri non erano più nella casa Marulli e che dunque consigliava fosse fatta una ricognizione da persona

¹⁷⁶ Su questo e casi analoghi, Cfr., Pavanello 1993, p.176.

¹⁷⁷ Un gruppo di quattro lettere scritte nel 1825 da Vincenzo Camuccini a Paolo Marulli relative alla commissione dei bassorilievi, sono conservate presso l'Archivio Camuccini (Cfr., Ceccopieri 1990, pp. 7.10). L'elenco manoscritto dei dipinti di Camuccini prima del 1824, è pubblicato in fotografia nel catalogo della mostra dedicatagli (Roma 1978, p.3)

¹⁷⁸ Archivio Notarile di Napoli, Notaio G. Martinez, istituzione di maggiorasco a favore di Sebastiano Marulli, 1843. Ff. 60v. e 61r.

¹⁷⁹ Il fascicolo è presso l'ASSAN, III A 7, f.2

incaricata dal museo. L'avvocato non ottenendo i risultati sperati, intentò una causa contro gli eredi per ottenere di apporre un sigillo alle opere. Gli eredi contestarono il provvedimento sostenendo che tale atto avrebbe leso i loro diritti di proprietà sui beni¹⁸⁰. Si rifletteva dunque in questo episodio il conflitto tra proprietà privata ed esigenze di tutela dei beni artistici, anticipando, di qualche anno, la più complessa vicenda legata alla vendita della collezione di Leopoldo di Borbone. Tale conflitto paralizzerà l'attività legislativa italiana relativa a tale settore, fino addirittura alla svolta del nuovo secolo¹⁸¹.

Caracciolo d'Avellino

Già tra Sei e Settecento il palazzo di via del Pozzo Bianco, in seguito divenuta via dell'Anticaglia, interamente rifondato intorno al 1616 da Camillo Caracciolo principe di Avellino, ospitava una importante quadreria della quale non mancarono di fare menzione alcune fonti locali. A questa collezione fu dedicato un intervento da Giuseppe Ceci nel 1902, nel quale lo studioso rese noti due inventari *post mortem*, datati 1801 e 1844¹⁸². Il primo, stilato in occasione della successione del principe Marino Francesco (1783- 1844) al padre Giovanni; non pubblicato integralmente da Ceci, comprendeva 98 quadri tra quali ben dieci soggetti vari di Luca Giordano, nove bambocciate attribuite ad un Monsù Fiamenco, tre soggetti sacri di Benaschi, due di Battistello Caracciolo, uno di Passante,¹⁸³ cinque paesaggi creduti di Giuseppe Recco, tre architetture attribuite a Viviano Codazzi con figure dipinte da Micco Spadaro e vari altri dipinti isolati, prevalentemente di scuola Napoletana del XVII secolo.

¹⁸⁰ Per tutte le vicende relative alla causa, cfr., Pel Museo 1863.

¹⁸¹ Questo problema verrà affrontato solo con la legge Nasi del 1902. In merito a questi argomenti, cfr., Sicoli 1978, *passim*; Bencivenni-Dalla Negra- Grifoni 1987, *passim*.

¹⁸² Ceci 1902, pp.159-160; 173-175.

¹⁸³ Il dipinto che compare in questo inventario con l'attribuzione precisa a Bartolomeo Passante è l'*Annunzio ai pastori*, a seguito di laboriose vicende, il quadro è oggi riferito al Maestro dell'Annuncio ai pastori, che proprio da quest'opera prende il nome. Sul dipinto, oggi conservato nelle raccolte del Museo di Capodimonte in Napoli, cfr., D.M. Pagano in Rimini 1996, p. 82, al quale rimandiamo per la bibliografia.

L'inventario più tardo fu invece stilato, alla morte di Marino Francesco, con l'aiuto del pittore Giuseppe Elia. Dal confronto tra i due inventari emerge subito un dato: spariscono tutte le opere attribuite a Luca Giordano (ad eccezione della *Strage degli innocenti*) e a Beinaschi; vengono invece acquisiti dipinti più moderni tra i quali un gruppo di otto diverse *Vedute* di Van Wittel, un *Ritratto di Giuseppe II* di Tischbein¹⁸⁴ ed un dipinto raffigurante dei *Pellegrini* di Licata (unica opera di un autore "contemporaneo" citata nell'inventario del '44). La pinacoteca si arricchì invece di alcune opere tardo cinquecentesche: due dipinti attribuiti a Francesco Vanni, una replica della *Madonna della scodella* di Federico Barocci ed un *San Francesco*; una copia di una *Testa di San Giovanni* di Leonardo da Vinci, di una *Sacra famiglia* di Andrea del Sarto e di una *Salita al Calvario* di Scipione Pulzone; una piccola *Sacra famiglia* su rame attribuita a Perin del Vaga ed un *Ritratto muliebre* riferito a Jacopo Bassano.

Tra i quadri seicenteschi venivano registrati, per la prima volta un nutrito numero di opere di Aniello Falcone: *L'ultima cena*, *Cristo in mezzo ai discepoli*, *Cristo con San Pietro e i soldati* e *San Pietro in carcere* (tutti quadri delle stesse dimensioni, tre palmi per due), ed *Accampamento medievale con cardinale a cavallo*. C'erano poi un *Miracolo di Sant'Agnello* di Massimo Stanzione, *Il martirio di San Gennaro* ed *Il martirio di san Lorenzo*, (due opere en pendant) di benedetto Castiglione; un *Autoritratto* di Mattia Preti, *Venere che piange Adone*, considerato di Francesco Mola, e, per finire con un artista attivo anche nel Settecento, due piccoli dipinti ottagonali su lavagna raffiguranti *Apollo con la lira* e *Quattro putti* di Paolo De Matteis. Diversi paesaggi e battaglie di Salvator Rosa; tra le nuove acquisizioni risultava un gruppo di sei quadri raffiguranti *Vedute di marine*.

Riflettendo su questi dati, potremmo dire che Marino Caracciolo s'impegnò ad accrescere la collezione con opere di artisti cinquecenteschi, quasi del tutto assenti precedentemente anche ricorrendo spesso alle copie; nell'ambito

¹⁸⁴ Tale opera fu dipinta nel 1784. Il ritratto è citato nel catalogo delle pitture di Tischbein pubblicato da Landesberg nel 1908: è segnalato dubitativamente come ancora facente parte della collezione del principe di Avellino (Landesberg 1908 in Tischbein 1993, p.341).

della pittura seicentesca napoletana egli predilesse, seguendo l'orientamento della famiglia, l'opera degli artisti in rapporto con la tradizione caravaggesca; egli confermò l'esclusione della pittura emiliana dagli interessi collezionistici della famiglia; operò infine una seppur modestissima apertura ai moderni.

Ma chi era, come aveva allestito e a chi destinò Marino Francesco Caracciolo, XI principe d'Avellino, le sue raccolte?

Egli era considerato «uomo di non comune cultura, e dottissimo in astronomia, aveva arricchito di molti volumi la biblioteca de' suoi avi, aveva gran cura delle antichità, e conservava nel suo giardino il marmo delle cariatidi, opera greca che nel 1810 fu posta nel Museo di Napoli»¹⁸⁵. Nel 1804 aveva acquistato il Palazzo Maddaloni, stabilendovi la sua dimora; qui dunque sistemò la sua collezione, alla quale Romanelli dedicò nel 1815 solo un sintetico riferimento¹⁸⁶. Difficile comprendere le ragioni di questa esclusione, data la rilevanza quantitativa e qualitativa della quadreria; possiamo solo ipotizzare che lo scrittore non fosse riuscito ad entrarvi o che avesse quasi taciuto della pinacoteca per ragioni di opportunità politica, considerando la famiglia troppo compromessa con il trascorso decennio francese.

Notizie più precise sulla disposizione dei dipinti nell'appartamento del piano nobile di Palazzo Maddaloni si ricavano da un altro inventario stilato in occasione della concessione in fitto di parte dell'edificio alla Suprema Corte di Giustizia nel 1829¹⁸⁷. In un primo ambiente vicino alla scala si trovavano i due grandi quadri di Leonardo Coccorante. Seguiva una *Sala* dove era riunita quella che possiamo considerare una campionatura di dipinti di tutti i generi rappresentati nella intera quadreria, caratterizzati dalle grandi dimensioni: numerosi ritratti di famiglia, due grandi *Marine in burrasca*, due dipinti di soggetto sacro attribuiti a Bernardo Cavallino, due con figure di Santi di Luca

¹⁸⁵ Caracciolo di Torchiariolo 1932, p. 440

¹⁸⁶ L'abate ne parla dopo aver descritto Palazzo Maddaloni: «Questo nobile palazzo oggi appartiene al principe d'Avellino, che vi ha alcuni buoni quadri» (Romanelli 1815, p.98).

¹⁸⁷ ASN, Archivio Caracciolo di Torchiariolo, B. 87.

Giordano, quattro sopraporta rappresentanti pesci e frutti di mare di Recco¹⁸⁸, due nature morte con fiori, un *Ratto delle Sabine* di Giacomo Farelli. Nell'*Anticamera* a destra della *Sala* vi erano due *Cacce al Cinghiale* di de Caro, l'*Accampamento* di Aniello Falcone, tutte opere di grandi dimensioni. Nella terza sala dopo la *Sala* c'erano due strumenti scientifici, un globo terrestre e l'altro celeste, probabilmente di Coronelli perché definiti nell'inventario come «simili perfettamente a quelli che sono nella reale Biblioteca de' Studj»; nell'ambiente successivo era sistemato il biliardo, e non risultano esposti dipinti (come invece in altri casi, come al esempio i palazzo Colonna di Stigliano e de Sangro di Fondi). Nella *Galleria* erano descritti solo due mezzi busti in porfido e due tazze dello stesso materiale, che come pure quattro vasi di alabastro negli angoli, erano fissati al muro ed avevano carattere prevalentemente decorativo.

Dal 1829 il principe abbandonò quanto descritto nell'inventario per ritirarsi in un appartamento del secondo piano, dove riservò per sé stesso i pezzi pregiati della collezione. Qui si recò Cesare Malpica nel 1838 per redigere un articolo comparso in quell'anno sulle pagine di «Poliorama Pittresco»¹⁸⁹. L'autore racconta di quanto sia semplice accedere alla quadreria e, per i più fortunati, essere guidati dallo stesso Principe, anche gli artisti, dilettanti o inquadrati entro un sistema di formazione accademica, erano ammessi a copiare i dipinti. L'allestimento registrato nell'articolo del '38 è certamente diverso da quello di dieci anni precedente, i dipinti, assiepati in sole quattro stanze, saturano tutte le superfici creando nel visitatore una vertigine visiva; si registra anche la presenza di un *cabinet* per ospitare le vedute e le marine di piccolo formato.

Solo due anni dopo, nel 1840, alla morte del Principe la pubblicazione del testamento¹⁹⁰ rese nota la volontà di diseredare l'unico figlio maschio e di lasciare la parte più importante della sua pinacoteca al Real Museo Borbonico, ponendo

¹⁸⁸ Uno di questi fu, tempo dopo, visto da Napier che ne scrisse: «Per il principe d'Avellino egli radunò in un'unica tela tutti gli abitanti a conchiglie e a scaglie della costa di Posillipo e si può ancora vedere questo dipinto alla parete di un'anticamera di palazzo Maddaloni, ora ingresso di un'aula di tribunale.» (Napier 1855, p. 106).

¹⁸⁹ Malpica 1838, pp.337-339.

¹⁹⁰ Caracciolo di Torchiariolo 1932, pp.440-443.

così le premesse per una lunga causa avviata molti anni dopo la sua morte tra gli eredi e l'istituzione pubblica.

La dispersione che ne seguì era nulla di più lontano dalle intenzioni di Marino Francesco Caracciolo che, lasciando quasi tutta la quadreria ad una istituzione che si avviava alla sua funzione "pubblica" come il Real Museo Borbonico, si era raccomandato che fosse anche mantenuta sempre riconoscibile nella sua fisionomia collezionistica, supplicando che i suoi quadri fossero «collocati in stanze separate, e non uniti con gli altri appartenenti al museo»¹⁹¹, trattamento che come in seguito vedremo, sarà riservato alla collezione del Principe di Salerno.

De Marinis - de Sangro

A questa raccolta, certamente una delle più importanti nella Napoli della prima metà dell'Ottocento, è stato dedicato nel 1991¹⁹², un breve studio che ricostruisce la storia della quadreria attraverso passaggi ereditari, individuando le principali figure di collezionisti della famiglia. Rimandando al citato studio per le origini e la fortuna sociale della famiglia, di origine genovese, dal capostipite Giangiacomo, arriveremo direttamente a Giovann'Andrea, suo nipote e, dal 1765, erede. La sua vicenda biografica fu emblematica: visse gli anni di grande apertura culturale internazionale di fine Settecento per poi assistere, da legittimista alla decapitazione del figlio Filippo nel 1799, sopravvivendogli fino al 1824. In parallelo con l'altro nuovo nobile di origini genovesi, Francesco Maria Berio, Giovann'Andrea formò il suo gusto durante la stagione neoclassica, privilegiando però artisti diversi: Mengs – del quale possedeva tre opere, due *Ritratti* e *La Maddalena* –, Domenico Pellegrini – pittore cresciuto artisticamente in ambito romano, presente con un tradizionale soggetto neoclassico, *Amore e Psiche* ed un *Ritratto* –, i paesaggisti classici Denis e Pequignon ma anche Fabris, Catel, Voltaire.

¹⁹¹ Testamento di Marino Caracciolo d'Avellino, cit., p. 443.

¹⁹² Manieri Elia 1991; l'autore partendo da un inventario che egli data alla metà del XIX secolo e da un catalogo della collezione pubblicato in occasione della vendita, effettuata dalla casa d'aste Sangiorgi di Roma nel 1895, ricostruisce la storia della quadreria.

Tra le opere antiche Manieri Elia ritiene, fondatamente, acquistato da Giovann'Andrea il gruppo di opere citato da Romanelli nel 1815¹⁹³.

Estinta la discendenza maschile dei de Marinis in Filippo, l'eredità di Giovann'Andrea ed il titolo di marchese di Genzano passarono ai de Sangro principi di Fondi, in seguito al matrimonio di Maria Costanza (unica sorella di Filippo) con Giuseppe de Sangro, III principe di quel feudo. La coppia passò nella storia della collezione senza lasciare nessun segno significativo; ma a loro deve essere riferito il trasferimento delle opere in altri ambienti, restaurati dopo la morte di Giovann'Andrea, ed una certa disponibilità a far visitare la quadreria agli amateurs di passaggio per Napoli, come Fox-Stangways che ne scrive nel 1829

«The duke of Genzano, who has Just fitted up a delightful palace near the Castel Nuovo, has also some very good pictures, but having been a cabinet collection, & mostly small, they do not shew well in large rooms. He has a Galatea of Albano whic the K. Of Bavaria, that true patrono f art, offered a great sum for, some spirited sketches of P. Veronese wich I covet, & other interesting thing of that of that sort.»¹⁹⁴

A quella data quindi i dipinti, accresciuto da un nuovo nucleo proveniente dai de Sangro – purtroppo non identificabile, stando ai documenti a noi noti – avevano da poco cambiato segno espositivo: da una raccolta da cabinet di opere di piccole dimensioni, passarono ad un allestimento da quadreria entro il quale, come il competente giudizio di Fox-Strngways non mancò di sottolineare, ancora sfiguravano. A Giuseppe, e non al figlio Giovann'Andrea come è comunemente creduto, deve essere anche riferita la committenza al giovanissimo pittore Giuseppe Bonolis del grande *Ritratto* dipinto nel 1833 ed attualmente conservato presso il Museo nazionale di San Martino¹⁹⁵. Tale opera fu esposta alla Biennale

¹⁹³ L'abate scrive, a proposito del palazzo, di cui loda gli affreschi di Giacomo del Po: «Il sig. marchese Genzano di Marino amatore delle belle arti vi ha una scelta collezione di quadri, tra i quali mi ha fatto ammirare un gran quadro, che rappresenta *il Palazzo del s. Officio a Madrid* di Pietro Velasquez, avanti la cui piazza si vede gran numero di gente, una piccola *Flagellazione* del Bassano, una *s. Maddalena*, ed un *Cristo morto* del Correggio, un gran quadro della *Maddalena* di Mengs, un ritratto al naturale di del Wandich, una mezza figura del Reibrand[sic], una *Nascita* di Perin del Vaga discepolo di Raffaele. Una *Presentazione al tempio* di Paolo Veronese, una *Madonna col Bambino* che si crede di Alberto Duro, una tavola di *Diana*, che si vuole della scuola del Rubens, e finalmente una macchia del celebre quadro di Andrea Sacchi, che rappresenta una *Visione di s. Romualdo*.» Romanelli 1815, p.100.

¹⁹⁴ Lettera di Fox-Strangways a Elizabeth Feilding, Napoli 11 gennaio, 1829 (in Lloyd 1975, p. 66).

¹⁹⁵ Vi giunse nel 1964 come donazione di Giuseppina Viti, principessa di Fondi.

borbonica del 1835 con il titolo *Ritratto in piede del Principe di Fondi D. Giuseppe di Sangro al naturale*.

Anche un consistente gruppo di opere moderne menzionate nell'inventario, sono da porre in relazione a Giuseppe. È il caso dei 12 dipinti di storia del pittore inglese Smith, attivo negli anni Trenta¹⁹⁶, delle opere di Fergola, Subba, Abbati, Vervloet e Mayer. L'incremento della raccolta – tale da portarla ad essere una delle più consistenti pinacoteche private visibili a Napoli intorno alla metà del secolo – fu certamente portato a compimento dal IV principe di Fondi Giovann'Andrea de Sangro (1804- 1871), che successe al padre Giuseppe alla sua morte. Egli ereditò per intero soltanto la quadreria con i dipinti napoletani¹⁹⁷, ma fu uno dei più attivi mecenati napoletani nel secondo e terzo quarto del secolo: tra le opere più impegnative commissionate, ricordiamo il *Fatto di sangue nel monastero di Santa Chiara*, quadro con più di novanta figure eseguito nel 1842 dal pittore napoletano residente in quegli anni a Roma, Tommaso de Vivo¹⁹⁸ che sarà molto in auge anche presso altri collezionisti come il ministro Sant'Angelo, mentre tra i paesaggisti amò specialmente Smargiassi, del quale possedeva ben 11 opere.

Nel 1845 alla quadreria venne dato grande rilievo da Stanislao D'Aloe, estensore della voce *Palagi dei privati e loro biblioteche* nella guida scritta per il VII Congresso degli Scienziati tenuto a Napoli in quell'anno¹⁹⁹. La lunga descrizione ci consente di affermare che la distribuzione dei dipinti nei vari

¹⁹⁶ Un pittore Smith citato nel catalogo di metà secolo fu identificato nel catalogo d'asta Sangiorgi con l'inglese Smith, paesista presente a Napoli negli anni Trenta. Non è da escludere tuttavia la possibile identificazione con il tedesco E. Schmidt, pittore di storia attivo nel decennio francese anche per la corte.

¹⁹⁷ Un consistente gruppo di opere, conservate nel castello di Palazzo San Gervasio, toccarono alla sorella Maria Carmela e furono da questa vendute alla famiglia d'Errico dalla quale giunsero, attraverso l'Ente Morale Pinacoteca e Biblioteca D'Errico, alle cure della Soprintendenza di Matera presso la quale si trovano attualmente. (Manieri Elia 1996).

¹⁹⁸ Questo dipinto, il cui soggetto non era gradito allo Stato pontificio, rischiò il sequestro a Roma se il pittore, molto acutamente, non avesse chiesto protezione al conte Ludolf, allora ambasciatore del Regno delle Sicilie a palazzo Farnese. Questi fece nascondere lì la tela che in un secondo momento, fu trasferita, alquanto rocambolescamente, a Napoli e consegnata al Principe di Fondi. La curiosa vicenda è narrata dall'allievo e biografo del De Vivo, Tommaso Bruni. (Bruni 1904, pp.20-22). Nell'Inventario risulta esposto nella stanza da letto.

¹⁹⁹ D'Aloe 1845, pp.335-337. Questa guida è il modello per la descrizione che ne fa il Turchetti, ben più limitata e di un anno più tarda, citata da Manieri Elia (Manieri Elia 1991, p. 317)).

ambienti era quasi la stessa dell'inventario, i trecentoquarantuno quadri erano disposti in dodici ambienti e, come di consueto per le quadre di questo periodo, non sembrano seguire nel raggruppamento alcun ordine di scuola, cronologico o per temi: il criterio di distribuzione esornativo prevale. In una prima e seconda anticamera erano sistemati dieci e sedici dipinti, tra i quali due *Ritratti* di Mengs, uno di Von Maron, quello di Pellegrini e Casella, insieme ad alcune *Vedute*, dipinti di soggetto mitologico sia antichi che moderni e pochi soggetti sacri, tra i quali *La decollazione di San Gennaro* di Mattia Preti, descritta dal De Dominicis nella collezione De Marinis; una scelta dunque che accoglie il visitatore presentandogli i personaggi di famiglia più vicini nel tempo (altri ritratti di Van Dyck di provenienza genovese saranno collocati altrove), sottolineando però con un quadro come il Mattia Preti la lunga durata della tradizione mecenati zia dei padroni di casa. Seguiva la *Sala del biliardo* che, con i suoi 57 dipinti, si presentava come uno degli ambienti deputati all'esposizione: vi erano dipinti di scuola francese (Poussin, Dorigny, Bourguignon e Pequignon), fiamminga e veneziana (una *Presentazione al Tempio* attribuita a Giovanni Bellini, un *Paesaggio con figure che giocano* a Giorgione). Altri 34 quadri erano nella *Stanza della Compagnia*: prevalentemente paesaggi ed interni moderni, c'era qualche altro paesaggio antico e, completamente isolato, il dipinto *I quattro Evangelisti*, attribuito a Andrea da Salerno. Nella *Stanza da pranzo* sei *Cacce* di De Caro, in quella da letto tutti artisti moderni, prevalentemente paesaggisti. A queste opere non doveva essere attribuito gran valore, dato che gli ultimi tre ambienti non furono descritti dal D'Aloe e forse non erano inclusi neanche nel percorso fatto seguire dai visitatori. La stanza che precedeva la *Gran sala di ricevimento* invece, o *Galleria*, conteneva «i quadri più scelti della collezione»²⁰⁰; le pareti dovevano essere tappezzate di rosso, in quanto tale ambiente viene definito nell'inventario, appunto, *Sala Rossa*. Vi erano esposti 29 dipinti:

Tra essi merita tutta l'attenzione degli amatori dell'arte nobilissima del dipingere la tavola su cui vedesi di mezza figura la *Vergine Addolorata*, opera stupenda di Leonardo da Vinci. A tal preziosa pittura fan compagnia la S.

²⁰⁰ D'Aloe 1845, p. 335.

Famiglia di Raffaello detta del cardellino, ch'è una replica con alcune varietà, di quella che si conserva nella real galleria di Parigi, e la *testa di San Bonaventura* dello stesso divino artefice. Qui si ammiran anche la *Madonna col Bambino* dello Spagnoletto; *il Redentore estinto tra due angeli* di Giulio Cesare Procaccini; *la testa di S. Giuseppe* del Guercino; un picciol *Calvario* di Bernardino Gatti; una *Sacra famiglia* dello Schidone; altra di Federico Barocci; *la Vergine delle Grazie* di Carlin Dolce; *Cristo deposto dalla croce*, di Marcello Venusti; *la presentazione al Tempio*, abbozzo di Paolo Veronese; *Gesù in mezzo a' farisei* con effetto di candela, del Seghers; una picciola *Pietà* di Pompeo Battoni; lo schizzo di un *Calvario* del Tiziano; un picciol *ritratto di S. Filippo Neri*, del Domenichino; un ritratto virile del Van-Dyck; *la Carità* di Francesco Albano; *Gesù deposto dalla Croce tra quattro Evangelisti* di Baldassarre Peruzzi; *la Madonna col Bambino* del Sassoferrato; altra di Scipion da Gaeta, ed il *S. Giorgio combattente*, opera piena di spirito di Salvator Rosa.²⁰¹

Accanto ad opere classiciste cinque e seicentesche, inaspettatamente anche dipinti di Peruzzi, Gatti, Procaccini, Ribera, Seghers ed il più recente Battoni trovavano posto in questo ambiente che sembra avere funzione puramente espositiva; ad esso seguiva, come abbiamo detto la Galleria, usata come ampio spazio di rappresentanza, dove non era collocato alcun dipinto. La quadreria proseguiva in una stanza successiva dove si trovavano 44 opere, tra le quali un piccolo numero di "primitivi" (due tavole considerate opera dello Zingaro e una *Giuditta* attribuita al Mantegna), alcune opere settecentesche (due *Vedute* di Canaletto ed altre della sua scuola, una *Sacra Famiglia* di Solimena) ed altri dipinti segnalati da D'Aloe per la loro importanza: il Velasquez già menzionato da Romanelli trenta anni prima, un *Autoritratto* di Rembrandt e *Diana e Calisto* di Rubens.

Non mancavano autori presenti in altre sale: Salvator Rosa con quattro paesaggi, Poussin con due, Ribera e altri naturalisti con dipinti di soggetto sacro e molti altri artisti cinque e seicenteschi.

²⁰¹ D'Aloe 1845, p. 336.

Anche la *Stanza della libreria* che seguiva era un ambiente espositivo: vi erano 59 quadri, prevalentemente italiani, di soggetto sacro o scene di genere dei secoli XVI e XVII. Tra di essi un gruppo di tavole primitive fiamminghe e tedesche: «una tavoletta della *Vergine col Bambino* di Luca d'Olanda, cui si assegnano anche le altre tre tavolette della *Visitazione*, della *Deposizione dalla croce* e della *Cena di Caanan*, condotte con molta finezza di pennello. Vedonsi appresso la *Giuditta* di Luca Cranak; un trittico su cui è rappresentato il calvario, di antica scuola fiamminga; *il Redentore mostrato al popolo* di Martin de Vos [...]»²⁰². Nello stesso ambiente emergeva per le dimensioni e la straordinaria qualità la sola opera posseduta di Luca Giordano, *Apollo che decortica Marsia*. Nell'ultima stanza erano esposti 39 quadri tra i quali due ritratti della famiglia de Marinis di van Dyck ed altre opere italiane e fiamminghe pure di Cinque e Seicento. Dall'inventario risultano anche due quadri "primitivi": un *San Francesco* di Pietro Donzello ed un altro di Antonio Solario. La *Stanza da Studio* sul cortile pure ospitava qualche quadro, 17 in tutto tra cui i quadri di Smith, mentre, sorprendentemente, un ambiente definito *Stanza della cappella*, accoglieva delle *Architetture* di Coccorante e Codazzi, con figure che si diceva dipinte da Micco Spadaro, altre quattro *Cacce* del De Caro ed *Una scena domestica* di scuola fiamminga. Questi due ambienti pure dovevano avere una destinazione più privata perché D'Aloe non li descrisse.

Complessivamente trova conferma la valutazione che i quadri moderni fossero esposti solo in ambienti di non rappresentanza e come nella cappella e nella stanza da letto, luoghi tradizionalmente associati alla pittura sacra, abbiano trovato posto quasi esclusivamente dipinti di altro genere. Aggiungiamo che a discapito di uno spazio tradizionalmente dedicato all'esposizione, la Galleria, acquistano rilievo come ambienti a ciò adibiti la Sala da biliardo con 57 dipinti e quella della libreria con 59.

Giovann'Andrea IV sposò nel 1824 Francesca Gaetani D'Aragona; attraverso questa unione alcune opere della raccolta dei duchi di Miranda

²⁰² Ivi, p. 336.

passarono ai de Sangro di Fondi, in data posteriore alla guida di D'Aloe del 1847, che è anche l'ultima guida napoletana a citare tra le pinacoteche private la quadreria Fondi, il silenzio che ne seguì può essere interpretato come indizio di una più difficile accessibilità della quadreria che continuava ad esistere.

Nel 1871 a Giovann'Andrea IV successe il figlio Giuseppe, che prestò molte opere della sua raccolta per l'Esposizione Nazionale di Belle Arti organizzata a Napoli nel 1877. Subito dopo la famiglia presentò al Ministero della Pubblica Istruzione una domanda per l'esportazione dell'intera pinacoteca, che si voleva vendere all'estero; negato il permesso d'espatrio per molti dipinti, Giuseppe ne propose la vendita allo Stato. Sottoposta a tutti i maggiori musei del territorio italiano, la perizia con la nota dei dipinti; Giulio de Petra, direttore del Museo Nazionale di Napoli, incaricò Demetrio Salazaro di prendere diretta visione della quadreria per valutare eventuali acquisti. Al termine dell'ispezione l'acquisto si concretizzò per sole quattro opere: *Apollo che decortica Marsia*, di Luca Giordano, *Presentazione al tempio* di Veronese, *rocca con figure* di Salvator Rosa e *Sacra Famiglia* di Solimena, dipinti oggi nelle collezioni del Museo di San Martino, a Napoli²⁰³.

Intanto continuava la smobilitazione della quadreria, fino ad arrivare all'asta organizzata nel 1895 dalla casa Sangiorgi di Roma²⁰⁴; il cui catalogo è per noi l'ultimo documento dell'assetto tardo ottocentesco di quella che fu, nella prima metà del secolo, una delle più importanti collezioni aristocratiche napoletane.

Carmine Lancellotti di Durazzo

Carmine Lancellotti fu, nel periodo francese, ministro delle Finanze ed incaricato della soppressione dei luoghi pii; nel 1808 ottenne la bolla di cavaliere dell'ordine gerosolimitano. Nominato Intendente dei Siti Reali nel 1821 e poi

²⁰³ Per tutta la vicenda, cfr., Manieri Elia 1991, p.327, n. 114.

²⁰⁴ Sangiorgi 1895.

direttore Generale dei regi lotti diede alle stampe, durante la Restaurazione, alcuni elogi di Carlo III, Ferdinando I e Maria Carolina²⁰⁵. Frequentatore del salotto Winspeare insieme a Vivenzio, Florestano Pepe e Pietro Colletta è proprio lui quel cavalier Lancellotti alla cui quadreria, fra gli anni Trenta e i Quaranta, fanno riferimento alcune fonti napoletane.

La prima guida a citare la collezione – la sola, con quella dell’impresario teatrale Barbaja, ad essere brevemente descritta e non solo nominata – è quella firmata da Marcello Perrino che, pure ebbe incarichi pubblici durante il decennio francese e fu egli stesso collezionista. Tra le classiche quadriere, senza recar torto alle altre, è da rimarcarsi quella dell’indicato Cavalier Lancellotti, che contiene un *Paese* di Claudio Gellè, una *Marina* di Salvator Rosa, un *Baccanale* di Michelangelo da Caravaggio, un *ritratto di Jacopo Sannazzaro*²⁰⁶ di Raffaele, altro di Wandik, una macchia del Correggio rappresentante *San Girolamo*, e tra questi è da ammirarsi la celebre *Flora* di Leonardo da Vinci, la più bell’opera tra le poche del detto autore, ed altri originali di riputati pennelli.²⁰⁷

Nel 1840 «Poliorama Pittresco» dedicò un intero articolo alla collezione²⁰⁸. In questo scritto, di Cirelli, fu pubblicata una litografia della *Flora* avventurosamente attribuita a Leonardo da Vinci, che offriva lo spunto al giornalista per tessere le lodi della collezione e del suo defunto proprietario²⁰⁹. La figura che ne emerge è quella di un amatore attento che era interessato più alla qualità delle opere piuttosto che al loro numero. Interessante anche il rapporto con

²⁰⁵ Candida Gonzaga 1875, IV, p. 103.

²⁰⁶ Questo ritratto proveniva dalla collezione Ruffo di Baranello, presso la quale ancora si trovava nel 1815 quando fu visto da Romanelli (Romanelli 1815, p. 115).

²⁰⁷ Perrino 1830, pp. 183-184

²⁰⁸ Cirelli 1840

²⁰⁹ «né solo questa bellissima Flora può vedersi in quella galleria e nelle attigue stanze; ché il defunto cav. Lancellotti nella sua onorata e non breve vita, amatissimo com’era delle arti belle, non perdonò a cure, non risparmiò spesa per raccogliere oggetti preziosissimi di arte [...] Di gusto squisito e circondato sempre di artisti intelligenti, non fece già il Cav. Lancellotti di ogni erba un fascio [...] Gli ottantacinque quadri che la compongono sono per la maggior parte di autori riputatissimi fra i quali suonano i nomi di Raffaello, di Tiziano, del Domenichino, di Salvator Rosa, di Paolo Veronese, di Guido, del tintoretto, di Polidoro, di Giordano, di Vandyk, di Pussino, di Giulio Romano, di Canaletti, de’ Carracci, di Michelangelo da Caravaggio ec. La bellezza e i pregi di que’ dipinti ... l’autenticità di essi ... fu confermata dal giudizio del valoroso Camuccini che vide que’ quadri, li ammirò e classificòli.» Ivi, pp.253-254.

Camuccini, che oltre a essere un artista era anche collezionista e mercante che aveva frequentazione e conoscenza del mercato dell'arte napoletano²¹⁰.

L'articolo di Cirelli prosegue menzionando precisamente alcune opere: un bozzetto del *Miracolo di S. Marco che libera uno schiavo fatto prigioniero dai turchi* di Tintoretto, la *Nascita di Gesù* di Polidoro da Caravaggio ed una *Pietà* su rame di Carlo Dolce che si aggiungono alla *Marina* di Salvator Rosa ed al *Baccanale* attribuito a Caravaggio, già noti attraverso la testimonianza di Parrino.

Solo cinque anni più tardi Stanislao D'Aloe citò ancora la quadreria Lancillotti, nella quale potevano vedersi bellissimi quadri «acquistati quando scompono vasi le più rinomate gallerie napoletane»²¹¹, tra i quali ricordava il bozzetto di Correggio per la *Madonna e il san Girolamo* e la *Flora*, di cui forse già metteva in dubbio l'attribuzione scrivendo «comunemente riconosciuta del pennello di Leonardo da Vinci»²¹². Appena un anno dopo il dipinto venne invece menzionato da Turchetti²¹³ tra le opere possedute dalla contessa Stella Berio, segno che la parabola discendente della raccolta aveva già avuto inizio, del resto proprio a partire dal 1845 scese il silenzio sulla quadreria, che non fu annoverata tra i luoghi da visitare in nessuna delle guide napoletane successive.

Conte Gaetano Gizzi

Quando nel 1815 Domenico Romanelli visitò presso il palazzo di via Monteoliveto la quadreria Gizzi, la trovò già ricca di «una serie stupenda di quadri di primordine degna di essere ammirata dai conoscitori»²¹⁴ tale da meritare da

²¹⁰ Voir: Ceccopieri 1990.

²¹¹ D'Aloe 1845, p. 339.

²¹² Ibidem.

²¹³ Turchetti 1846, p. 185.

²¹⁴ Romanelli 1815, p. 110.

⁶⁶ Quest'opera, secondo Blunt, potrebbe essere identificata con quella che fino al 1799 si trovava presso la collezione Filomarino. E' un esempio concreto dell'importanza che i ripetuti saccheggi avvenuti durante la confusa fase politica a cavaliere del secolo ebbero nello smistare opere che andranno a costituire nuove collezioni, tra la quale va annoverata, come abbiamo già detto, quella del conte Gizzi. Sul dipinto Filomarino, cfr., Ruotolo 1978, p. 74.

parte dell'abate una descrizione doviziosa – benché come sempre, purtroppo, parziale – che è ancor oggi la nostra fonte principale. Dobbiamo dunque supporre che il momento espansivo anche di questa collezione vada fissato in quel primo quindicennio del secolo che, grazie all'estrema vivacità del mercato artistico, vide la formazione di molte nuove pinacoteche.

I dipinti erano esposti in otto sale e nella stanza da letto. A questi ambienti seguiva il tradizionale gabinetto dei quadri 'scelti'; nessun criterio distributivo, per scuole o cronologico, sembra leggibile nella disposizione, guidata, come in molti altri dei casi esaminati, da un criterio decorativo. Nella prima stanza della galleria tre opere di Guido Reni, *Cristo in croce*, la *Fortuna* e *San Giovanni Battista nel deserto*, un *Parnaso* attribuito a Tintoretto ed il *San Francesco in orazione* creduto di Agostino Carracci.

Romanelli passa a descrivere direttamente la sesta sala, dove vide un *Miracolo della manna* attribuito a tal Menocchio, *Lucrezia con Tarquinio* che si diceva iniziato da Tiziano e finito da Palma il giovane, una *Nascita di San Giovanni Battista* data a Francesco Salviati, un *Ritratto di Luzio Caracciolo* a Domenichino, un *Presepe* al cav. D'Arpino, una *Bambocciata* al Raykaert, il *Don Chisciotte* a Sebastiano Bourdon, *S. Girolamo* ad Alessandro Allori, un *Crocefisso* creduto opera di Paolo Veronese ed il *Battesimo del Redentore* di Alessandro Veronese. Si trovano invece nella settima stanza: un *Riposo in Egitto*²¹⁵ e uno *Scherzo di putti* ed *Enea* attribuiti a Poussin, *Il viaggio di Rachele* a Luca Giordano, *Virgilio* a Salvator Rosa, *Morte di San Francesco* data a Annibale Carracci, un grande *Ritratto di Federico da Bozzolo* a Sebastiano del Piombo, uno studio creduto del Parmigianino, uno dei numerosi *Ecce Homo* attribuiti a Morales, la *Pioggia dei serpenti* a Rubens, *il Padre Eterno* a Polidoro, un *San Michele* a Benvenuto Garofalo e *Cristo che guarisce gli storpi* di Luca Giordano a imitazione di Dürer.

Nella stanza da letto l'abate poté vedere un soggetto sacro: la *Messa greca di San Basilio* di Subleyras, mentre nel *Gabinetto dei quadri i più scelti* c'erano il *Sogno di San Giuseppe* attribuito a Ludovico Carracci, uno dei tanti *San Girolamo* dello Spagnoletto o della sua scuola, una *Sacra Famiglia* creduta di Raffaello, *Cristo e l'Adultera* presentato come opera di Benvenuto Garofalo, un *Ritratto* attribuito a Velàzquez, la *Pesca degli apostoli* a Rubens, *Riposo in Egitto* a Guercimo, *Decollazione di San Giovanni Battista* e *Sacra Famiglia* a Schedoni, *San Matteo con l'angelo* a Guido Reni, *Cristo al sepolcro* al cav. D'Arpino, un *Ritratto* a Morone, ed una *Santa Caterina* creduta di Parmigianino.

Ne emerge un profilo prevalentemente classicista, con una decisa prevalenza di dipinti seicenteschi, soprattutto emiliani, ed in seconda battuta veneti e napoletani, profilo non sappiamo se derivato dall'effetto filtrante del gusto di Romanelli o se realmente aderente alla natura delle scelte del conte Gizzi. La quadreria alla morte del suo ideatore, come molte tra queste di recente costituzione, fu man mano smembrata.

Nel 1828 Carlotta Gizzi, una delle figlie del conte, proponeva in vendita al Real Museo Borbonico alcuni dipinti provenienti dalla quadreria paterna, che non furono però accettati. Altri erano già stati venduti, come ad esempio il quadro di Garofalo – forse proprio il *Cristo e l'Adultera* – acquistato dal principe Estherazy²¹⁶ e due dipinti raffiguranti il *Salvatore* finiti al diplomatico inglese A'Court. Queste due ultime informazioni sono contenute in una lettera che il conoscitore anglosassone Fox-Strangways invia alla cugina da Napoli, scritto che è anche una preziosa testimonianza sulla reale qualità dei dipinti Gizzi che evidentemente non si fregiavano, come spesso accadeva, di attribuzioni fasulle:

«The three daughters eredi of a Sig.r Gizzi have the best that are for sale. It appears the remains of a very good collection indie. They sold a fine Garofalo to P. Esterhazy & two Salvator sto Sir W. A'Court some years ago & have still a *gemma* of a *cabinet Guercino* & a Titian, a masterly sketch of Rubens of many figures & several other really good things.»²¹⁷

²¹⁶ Un dipinto attribuito al Garofalo fu immesso nel 1823 nelle collezioni del Principe. Cfr., Meller 1915, p. 242.

²¹⁷ Lettera di W. Fox-Strangways ad E. Fielding, 11 gennaio 1829, in Lloyd 1975, p. 66.

Altra parte delle opere del conte Gizzi andò invece, attraverso il matrimonio di una delle figlie, al barone Vetromile, che le conservò con cura in un appartamento dello stesso palazzo di via Monteoliveto 25, pure ereditato insieme alla porzione di quadreria²¹⁸.

3.2 Gli imprenditori

Come l'aristocrazia, anche il ceto imprenditoriale visse, a partire dalla fine della fine dell'*Ancien Régime*, un momento di transizione. Come è stato fatto notare in sede storiografica²¹⁹, le famiglie che avevano gestito fino a quel momento gli affari nel Regno scompaiono dalla scena per lasciare ampi spazi da un lato all'iniziativa di quella parte dell'aristocrazia più vicina alla corte, come i Serra di Terranova e di Gerace, dall'altro all'intervento dei capitali esteri attraverso l'insediamento di famiglie di origine straniera.

Dato comune ai membri di questa élite imprenditoriale fu un sostanziale isolamento all'interno della società partenopea, che li spinse a mantenere un rapporto molto saldo con la madrepatria e ad organizzare forme associative e servizi gestiti autonomamente. Questo atteggiamento, rispetto all'attività collezionistica spesso rilevante, condotta da questi personaggi, si è tradotto in un sostanziale ed altrimenti inspiegabile silenzio da parte delle fonti locali che ha reso certamente più complessa la ricerca.

Tra gli imprenditori più impegnati sul piano collezionistico vi furono prevalentemente banchieri, più o meno noti: Heigelin, la cui pinacoteca comprendeva, già nel 1799 – insieme a molti altri quadri – il *Ritratto di Goethe*

²¹⁸ «Il barone Vetromile, avendo sposato una delle figliuole del fu Cav. Gizzi, ha ereditato una parte della costui famosa galleria di quadri. In questi si annoverano un S. Giovanni di Guido, un S. Francesco del Carracci ed alcuni putti del Correggio» (D'Aloe 1845, p. 337).

²¹⁹ Davis 1978, *passim* e Montroni in Napoli 1997 (II), pp. 15-16.

nella campagna romana dipinto da Tischbein; i Meuricoffre e Hilaire Degas, giunti a Napoli nell'ultima decade del Settecento e poi saldamente impiantativi almeno sino alla metà del secolo successivo; i Rotschild che, arrivati nella capitale del Regno nel 1820 per seguire un ingente prestito fatto ai Borbone e in seguito la vendita della collezione del Principe di Salerno, vi formarono con Carl – come fu loro costume anche nelle altre capitali europee nelle quali si stabilirono – una importante collezione di opere antiche e moderne.

Tra gli altri operatori del settore economico che, se non propriamente stranieri, furono comunque *estraregnicoli* ricorderemo l'impresario teatrale Domenico Barbaja, molto vicino a Leopoldo di Borbone il cui amore per la musica ne favoriva la frequentazione.

Cristian Heigelin

Console danese tra il 1789 ed il 1797, il banchiere Christian Heigelin fa parte della storia dell'ambiente artistico tedesco di passaggio o di stanza a Napoli – dove, giunti da Roma, si incontrano Goethe, Tischbein, i fratelli Hackert e Kniep – nell'ultimo ventennio del secolo XVIII. A questi artisti Heigelin restò indissolubilmente legato anche come collezionista, allestendo nell'arco di circa un ventennio una piccola ma scelta pinacoteca che avrebbe fornito – probabilmente sola a Napoli, insieme a quella di Berio – selezionati esempi della loro produzione più aggiornata.

Nel 1788 il danese affittò a Hackert e al fratello Georg un appartamento nel 'palazzo delle cannonate' a Posillipo – identificato da Carlo Knight con l'attuale Villa Barracco²²⁰ - al prezzo di trenta ducati annui²²¹. Fu in rapporti stabili con Tischbein, e insieme a lui e a Hackert fuggì da Napoli nel 1799, per poi

²²⁰ Voir : Knight 1990, p. 105, n. 61.

²²¹ «[...] abbiamo una piccola villa sul Capo di Posillipo che viene chiamata Casino delle Cannonate [...] Heigelin possedeva questa villa già da molto tempo e volendola lasciare già da tre anni per motivi vari, l'abbiamo presa in società Higeilin, Georg e io, [...] l'abbiamo pulita e riparata e presa in affitto per 20 anni al prezzo di 30 ducati l'anno e ce la godiamo con animo lieto e tranquillo» (P. Hackert, Lettera da Napoli al conte Donhoff von Donostaffstadt, Berlino, 31 agosto 1790; in Weidner 1997, p. 53).

ritornarvi in seguito. La prima testimonianza ottocentesca riguardante la collezione è quella di Kotzebue, che la vide nel 1804 e presentando nel modo migliore il padrone di casa sottolinea la qualità dei dipinti di pittori come Denis, Hackert e Reinhardt²²².

Il 24 maggio 1805 giungeva a Napoli la contessa Elisa von Recke di Mitau di Curlandia, accompagnata dal pittore paesaggista bavarese, disegnatore e incisore Johan Christian Reinhart, che fece da tramite per la conoscenza di Heigelin – per il quale aveva già lavorato – che venne ad accoglierli all'Albergo delle Crocelle dove, su richiesta del pittore, aveva prenotato per loro un appartamento²²³. Nel suo *Tagenbuch* la viaggiatrice riferiva di essere stata condotta dal console, al termine di un pranzo nella sua villa, a visitare il giardino e la quadreria, piccola ma molto ricca di quadri, specialmente di giovani artisti stranieri attivi a Napoli e nella vicinissima e internazionale Roma.

Oltre a Denis e Hackert ella segnalava un quadro di Lusieri raffigurante il *Vesuvio in eruzione* ed uno di Gagnereur (forse Gagneraux) il cui soggetto era una *Adorazione di Psiche*. Tra i dipinti di Reinhart, il più apprezzato fu un *Contadino sorpreso dalla Tempesta*²²⁴ eseguito dal pittore a Roma, e consegnato a Heigelin nel maggio del 1801. Il pittore tedesco Heinrich Schmidt soleva mandare ogni giorno i suoi colleghi napoletani a guardare quel quadro perché imparassero, come scrive al Reinhart, in che modo si devono dipingere i tronchi degli alberi e "frappeggiare" la massa delle foglie²²⁵. Questo fatto documenta quanto una galleria privata, anche e forse specialmente per le opere moderne, potesse costituire – specialmente a Napoli, dove altre istituzioni, come l'Accademia o le Gallerie Regie erano sotto questo aspetto, particolarmente carenti – un luogo possibile per lo studio ed il confronto artistico.

²²² Kotzebue 1806, p. 273.

²²³ Cfr., R. Rossini 1985, p. 210.

²²⁴ «Un temporale di Reinhart apparve a noi tutti il pezzo più eccellente di tutta la collezione. E' come se si sentisse il sibilo della raffica che irrompe nella foresta. Un contadino trattiene la capanna, mentre un colpo di vento gli ha portato via il berretto, e i capelli, irti sul capo, sono rivolti nella direzione del vento.» (Von Recke 1815, p. 214).

²²⁵ Cfr., R. Rossini 1985, p. 210.

Ai quadri descritti dalla contessa Elisa bisogna aggiungere il ben noto ritratto di *Goethe nella campagna romana* dipinto da Tischbein e visto dalla Brun, nel 1796, ancora presso l'atelier dell'artista. Entro il 1799, data della sua precipitosa partenza, il dipinto già molto apprezzato da pubblico e critica, fu acquistato da Heigelin, dalla raccolta del quale, dopo un passaggio per la collezione Rotschild, giunse alla sua collocazione attuale, lo Stadelsches Kunstinstitut di Francoforte sul Meno²²⁶. Di Tischbein il console possedeva anche *Bruto che condanna a morte i suoi figli*²²⁷.

Nel 1815 una breve descrizione del Casino di Heigelin venne fornita dal Romanelli che soffermò anche sull'interessante giardino rinnovato – dopo il 1810, anno del suo arrivo a Napoli – da un altro celebre tedesco chiamato dalla corte, Reinhardt²²⁸. A proposito della quadreria l'abate scriveva:

«[...]Il suo culto possessore ha voluto dare a questa villa un'aria di antichità, disponendo in tutti i siti avanzi di antiche mura, bassirilievi, statue, busti, iscrizioni, e pitture. Molte di queste decorazioni appartengono in realtà a' tempi antichi, e trovate nell'isola di Capri, [...] Il casinetto, vicino con vaghe logge e disposto con la più semplice eleganza offre un'abitazione piacevole pel suo punto di vista, e grata per le nobili decorazioni. Io mi fermai a contemplare molti quadri di campagne dipinti con arte mirabile dal celebre Filippo Hakert, altri del sig. Denis, altri del sig. Pequignon, e dal sig. Gnipp. Il gran quadro, che rappresenta l'isola d'Ischia co' vicini monti eseguito dal detto Denis, sorprende e incanta. Sono capi d'opera i sei quadri del nominato Hakert, che rappresentano sei vedute de' monumenti scoperti a Pompei, e specialmente il tempio di Iside, il foro, e la porta del suo sepolcreto. Anche il sig. Tishbein ha qui lasciato de' chiari monumenti della sua arte, e specialmente in feroce Bruto, la condanna a morte e i suoi figli.»²²⁹

La descrizione del dipinto di Denis non coincide con nessun'opera dell'artista oggi nota, ma le sei vedute di Pompei possono essere identificate con la serie di *gouaches* di questo soggetto eseguite da Philip Hackert tra il 1792 e il 1794, dalle quali il fratello del pittore, Georg, trasse altrettante incisioni.²³⁰

²²⁶ Cfr. E. Beutler, 1930, pp. 24, 32 e Tischbein 1993, p. 30, n. 37.

²²⁷ Cfr. S. Pinto 1982, p. 810.

²²⁸ Su questa importante figura di architetto paesaggista, che impose a Napoli la moda del giardino "anglo-cinese" secondo il gusto neoclassico, cfr., Fraticelli 1993 *passim*, la studiosa si occupa, in questo testo, specificamente del giardino di villa Heigelin a p. 194.

²²⁹ Romanelli 1815, p.210.

²³⁰ Wegner 1992, è qui studiata l'intera serie; cfr., anche Mostra Caserta 1997, pp. 146-148.

Nel 1820 Christian Heigelin morì. Dalle testimonianze fin qui riportate, di quasi tutti connazionali, risulta singolare il silenzio in ambito partenopeo a proposito di questo attivo collezionista, se non qualche sintetico riferimento di una «bella raccolta di quadri» ancora presso villa Heigelin, in una guida di Napoli del 1823²³¹.

Carl Rothschild.

Nell'aprile del 1821 Carl von Rothschild – uno dei cinque figli del banchiere Meyer Amshel – giunse a Napoli per seguire da vicino le sorti di un ingente prestito fatto dal padre alla famiglia Borbone, denaro con il quale i reali pagarono la spedizione austriaca che li rimise sul trono. Nella capitale del regno già operava da lungo tempo un'altra importante famiglia di banchieri, i Meuricoffre, con i quali i nuovi arrivati scelsero la via della collaborazione formando subito una società. Insieme istituirono i "prestiti napoletani", un meccanismo finanziario che riscosse grande successo a Londra e Parigi, dove c'erano altre due grandi filiali della casa gestite dai fratelli di Carl, Nathan e James²³².

Anche come collezionista il giovane Carl doveva aver risentito dell'influenza paterna. Meyer Hamschel fu infatti un celebre marchand –amateur, inizialmente interessato solo alla numismatica, ma poi man mano ugualmente attratto dagli arredi e dai gioielli, che vendeva alla nobiltà europea. Non secondario fu il ruolo di questa attività, relativamente all'accumulazione di capitale attraverso la quale spiccò il volo nel mondo della finanza²³³. Anche Carl, probabilmente per vera passione oltre che per necessità sociali, raccolse opere d'arte; i suoi interessi però sembrano concentrarsi maggiormente verso la produzione figurativa, antica e moderna.

²³¹ Marzullo 1823, p. 189.

²³² Per seguire la storia della famiglia, cfr., Bouvier 1968, al quale si rimanda per una dettagliata bibliografia. Per notizie più aggiornate sulle recenti attività, soprattutto in relazione al ramo francese e americano, cfr., Lottman1995. In nessuna delle due biografie viene però affrontata la vicenda del ramo napoletano, se non qualche breve cenno in Bouvier.

²³³ Esistono suoi cataloghi di vendita datati tra il 1770 e il 1790. Cfr., Bouvier, p. 21.

Tra i pittori coevi presenti nella collezione napoletana di Carl Rotschild dei quali è rimasta più consistente traccia, è Vincenzo Camuccini. Nel catalogo autografo della sua produzione, di dipinti come di grafica, stilato nel 1824²³⁴ risultava a pagina 13, un "Disegno della prima famiglia al sig. Roschild " , segno che l'opera a quella data doveva già essere a Napoli. Dopo quell'anno il pittore inviò invece allo stesso committente due quadri, le repliche del *Curio Dentato rifiuta i doni dei Sanniti* e di *Lucrezia trovata al lavoro da Collatino e dai figliuoli di Tarquinio*²³⁵ . Anche Podesti eseguì per lui due dipinti e lo scultore Tenerani, nel 1825, ricevette la commissione per eseguire i *Geni della caccia e della Pesca* e più tardi quelli dell'*Agricoltura e del Commercio*. Lo stesso autore eseguì per lui anche una riproduzione della *Flora Farnese*.

Nel «Giornale del Regno delle Due Sicilie» del 1834, invece, un *Annuncio* informava che sabato 8 marzo avrebbe avuto luogo la vendita di un «quadro sopra tavola con cornice di legno rustica [...] originale di Pietro Perugino» di palmi 4 per 2 ½ circa, rappresentante *IL vecchio Simeone colla Sacra Famiglia al tempio*, del valore di 600 ducati del sig. Rotschild» il dipinto proveniente da Livorno, per ritirare il quale il proprietario non si era presentato negli uffici dell'amministrazione doganale entro il tempo stabilito.²³⁶ Questa breve notizia restituisce anche una componente antica alla pinacoteca. Strano, e per il momento inspiegabile, il fatto che un'opera "primitiva", a queste date ormai apprezzate in tutta Europa, fosse lasciata alla dogana per poi essere offerta conseguentemente al pubblico incanto. La presenza di opere antiche nella raccolta napoletana dei Rotschild è confermata, anche dal fatto che il nome del "barone Rotschild" compare nell'elenco, fornito dallo scultore e restauratore attivo a Napoli Gaetano Calì, che nel 1847 nominò tutti i committenti privati per i quali aveva lavorato fino a quel momento²³⁷.

²³⁴ Di questo documento, conservato presso l'archivio privato Camuccini, è stata pubblicata una fotografia in Roma 1978.

²³⁵ Cfr. S. Pinto 1982, p. 944.

²³⁶ «Giornale del Regno delle Due Sicilie » 1834, p.208.

²³⁷ Cfr., ASSAN, XII B5.

Nel 1855 Carl morì, ed il rapido declino delle attività finanziarie del ramo napoletano della famiglia – così legate alla dinastia borbonica ormai prossima al definitivo tramonto – indussero il secondogenito Adolf a chiudere la filiale partenopea vendendo la villa, nel 1868, al principe Diego Pignatelli d’Aragona Cortes²³⁸. Ignota è la sorte delle raccolte d’arte, molto probabilmente trasportate all’estero per confluire nell’ampio patrimonio di famiglia.

Domenico Barbaja.

Nato a Mendrisio, in provincia di Milano, nel 1778, da famiglia assai povera, Domenico Barbaja²³⁹ nel 1808 ebbe la concessione dei giochi d’azzardo nel ridotto del teatro alla Scala di Milano e l’anno dopo gli fu affidata l’impresa dei quattro teatri pubblici partenopei, San Carlo, Nuovo, Fondo e Fiorentini, lavoro che lo impegnò fino alla morte, avvenuta nel 1841, e che gli diede motivo di stabilire la sua dimora a Napoli. Qui ebbe due residenze, quella cittadina in via Toledo²⁴⁰, di fronte a palazzo Berio – dove fino alla sua morte era visibile la sua pinacoteca – e quella destinata agli svaghi, a Posillipo, presso la quale gli eredi trasportarono la collezione. La seconda era stata progettata, entro il 1822, proprio per Barbaja da Antonio Niccolini,²⁴¹ con il quale l’impresario fu in stretti rapporti dato che l’architetto e scenografo aveva curato anche la ricostruzione – finanziata in larga parte dallo stesso – del Teatro San Carlo dopo l’incendio del 1816²⁴².

Già nel 1819, a soli dieci anni dal suo arrivo in città, Barbaja aveva messo insieme un’importante pinacoteca, della quale fece redigere un catalogo, poi

²³⁸ La descrizione in Sasso 1856-59, in Tecce 1994, p. 14.

²³⁹ Per le notizie biografiche, cfr., Dizionario Biografico degli Italiani, (Pironti 1964), alla quale si rimanda per la bibliografia relativa all’attività professionale, si veda ancora: Dumas 1880, p. 40-54; S. Di Giacomo 1914, p. 280; De Filippis 1968, p. 223-229. L’unico profilo di Barbaja collezionista in particolare di arte “moderna”, è in Picone Petrusa 1993, p. 32.

²⁴⁰ Su questo palazzo, cfr., Doria 1996, p. 37.

²⁴¹ Il progetto per il prospetto della villa è oggi conservato presso il Museo nazionale di San Martino, dove è pervenuto presso il fondo Niccolini. Inv. 7468 (Venditti 1961, fig. 119; Napoli 1997b, pp. 78,121); Doria 1986; Knight 1990.

²⁴² Cfr., Teatro 2011

stampato, dai maggiori esperti legittimati anche dal ruolo ufficiale rivestito da ciascuno di loro in ambito accademico: Costanzo Angelini, Filippo Rega, ed Antonio Niccolini. Tale scritto è redatto in forma di inventario, privo di stime e di misure delle opere, ma con descrizione dei soggetti e soprattutto con un sistema di catalogazione topografico che ci restituisce la distribuzione dei dipinti nelle diverse stanze.²⁴³

Gli ambienti interessati erano sette: nella *Sala* su quattro dipinti ben tre erano di Mattia Preti: una *Adorazione dei pastori* ed una *Adorazione dei Magi* di medesima grandezza, ed una *Maddalena in meditazione* sull'altre parete accostato a un *Gesù caccia i mercanti dal tempio* di Scuola fiorentina, "di stile deciso, e sodo".

Nella prima Anticamera, *Rachele incontra Giacobbe* di Pacecco de Rosa, una piccola *sacra Famiglia* di Luca Giordano e due scene di genere attribuite a Jacopo Bassano, una *Vendemmia* e una *Caccia*, sulla parete d'ingresso. Sulla destra un *Santo Anacoreta* dipinto da un «Enrico Fiamingo scolare del Ribera e del Guido» ed una *Maddalena piangente* attribuita a Massimo Stanzione; sulla sinistra ancora due quadri en pendant di Mattia Preti, *Cristo nel Pretorio* e *L'incredulità di San Tommaso*. Sulla quarta parete, di fronte a chi entrava una coppia di dipinti di diverse dimensioni di Luca Giordano, *Sposalizio di S. Caterina* e *la Famiglia di Niobe saettata da Apollo* e due piccoli dipinti di Bernardo Cavallino, *Santa Cecilia* e *Sant'Orsola*. Nelle prime tre stanze dunque quasi tutte le opere erano di soggetto sacro.

La seconda *Anticamera* era dedicata alla pittura di genere "inferiore", comprendendo particolarmente vedute e paesaggi e qualche bambocciata: due *Vedute con cascate d'acqua* ed una *Veduta di Napoli* attribuite a Van Wittel, la *Fiera di Foggia* di Pietro Fabris, due *Vedute* di un tedesco Smith [Schmidt], due di Pequignon, due di Volaire, due di Jan Miel e tre non attribuite; v'erano poi due opere di soggetto non precisato di Nicolas Perrelle, una *Tempesta* ed un

²⁴³ Tale catalogo è commentato, in relazione alle opere di pittori ottocenteschi, in Picone Petrusa 1993, p. 32.

Paesaggio attribuiti a Salvator Rosa, dei *Soldati accampati* di scuola olandese, una *Bamboccia* fiamminga ed un *Paesaggio* dato a Nicolas Poussin.

Nella *Galleria* erano radunati molti dipinti, anche se non tanti quanti nell'ambiente successivo, di generi assortiti. Disposte sul muro d'ingresso v'erano diverse coppie di quadri, raffiguranti ritratti o vedute: due *Ritratti di Guerriero*, attribuiti a Van Dyck e a Velasquez, un *Ritratto di Papa* di profilo dato alla scuola del Veronese ed uno di *Vescovo* attribuito a Guido Reni, cui era accostato un *Ritratto di S. Paolo* di Lanfranco, una testa di scuola carracesca ed un'altra caravaggesca, la *Solfatara* dipinta da Volaire e *Caccia reale sul lago Mondragone con rivista militare sullo sfondo*, di Filippo Hakert, due *Marine* attribuite a Vernet e l'altra a Salvator Rosa, «due quadretti per traverso di rovine antiche su lo stile del Pannini, ma di epoca anteriore», due *Paesaggi* di Paolo Brill ed un altro alla maniera di Lorraine, ed infine, unico "isolato", una piccola *Sacra famiglia* che si attribuiva a Pietro da Cortona.

Lungo la parete destra della *Galleria* potevano vedersi, oltre ad una copia, imprudentemente considerata autografa, *La Venere di Urbino* di Tiziano, una marina di un «Mr. L'Abbè» ed una *Battaglia tra Ebrei e Amalachiti con Mosè orante sul monte* di Aniello Falcone, cinque *Vedute di Paesaggio* (due di Denis, una di Georg Hackert, una raffigurante il *Lago di Como* attribuita a Adam Elsheimer, ed un'altra di «Smith»). Sulla sinistra v'erano due *Sacre Famiglie*, una attribuita ad Andrea del Sarto e l'altra di Fabrizio Santafede, e tre *Ritratti*: uno di «donna vestita di bianco a guisa di una Vestale; di stile tizianesco», uno presunto di *Caterina de' Medici* dipinta dal Parmigianino, e l'ultimo «del Principe di Salerno di Scuola Veneziana»²⁴⁴. Sulla parete di fronte all'ingresso erano esposte invece due *Vedute* di Canaletto, una di Londra e l'altra di Venezia, tre quadri di

²⁴⁴ Un dipinto raffigurante *Ritratto di pastore con flauto* si trova oggi presso il Museo di Capodimonte (inv. n. 1133), dove è considerato copia dell'opera di Sebastiano del Piombo conservata a Bowood Castle nella collezione del marchese di Lansdowne. Il quadro napoletano fu inciso prima del 1838 da Pisante come opera di Giorgione raffigurante, appunto, il *Ritratto del principe di Salerno* conservato presso il Real Museo Borbonico. Una spiegazione di questa curiosa identificazione è da cercare in un aneddoto sulla vita del principe di Salerno riferito da Raffaele Liberatore (Liberatore 1838) in un articolo a proposito di Antonella Sanseverino, scritto nel quale fa menzione anche di due opere dello stesso soggetto (con piccole varianti) conservate a quella data nella collezione di Martino Zir.

soggetto mitologico – due raffiguranti "muse e genj in piccolo stile dell'Albano" tre di Luca Giordano tra cui *Una donna che allatta un putto* – una *Veduta di Mare* di Volaire alla maniera di Vernet e un bozzetto di *Ettore che torna al campo*, dipinto da Girodet Troison.

La *Stanza della Compagnia* era la più ricca di dipinti, di generi e epoche diverse ma prevalentemente di piccole dimensioni – tra essi molti bozzetti – la maggior parte disposta sopra il camino. Si vedevano sul muro d'ingresso: sette piccoli *Paesaggi* di Paolo Brill, due «quadretti della scuola di Polidoro», due *Battaglie* di Aniello Falcone ed un *San Gerolamo nel suo studio* dato a Dürer «di piccola forma bellissima», accostati a pochi quadri di maggiori dimensioni quali una *Poetessa con siringa* attribuita al Parmigianino ed una *S. Maria Egiziaca penitente* creduta di Agostino Carracci, *La morte di Abele* di Gerard Seghers e due mezze figure femminili, una di *Donna vestita di bianco* data a Maratta ed una *Maddalena* a Guido Reni. Sulla parete di fronte all'ingresso invece v'era il bozzetto di Lanfranco raffigurante *S. Pietro che cammina sulle acque*, un caravaggesco *Cristo con la Samaritana*, una delle *Eruzioni del Vesuvio viste dal ponte della Maddalena* di Volaire, sei *Bambocciate* di Teniers il giovane e un dipinto di Pequignon. Accanto al balcone erano disposti due bozzetti di Bonito – i due soli quadri di scuola napoletana del Settecento - , una *Bamboccia al lume di notte*, e per questo forse attribuita a Gherardo delle Notti, un «Paese di Smith, pittore figurista tedesco» ed una *Carità con putti* "in stile di Francesco Albano". Sul camino si vedevano *David con la testa di Golia* creduto del Guercino, *Paesaggio con ninfe al bagno* in stile del Domenichino ed un'altra scena mitologica, attribuita ad Albani, raffigurante la *Vergine Calisto dolente di vedersi incinta*, una *Caccia al cervo* di un fiammingo Hungleberg, una *Giuditta* ed una *Veduta* di Scuola fiamminga, una *Cattura di Cristo* di scuola di Dürer ed una *Adorazione dei Magi* dipinta su agata, tre vedute di Pequignon, un *Paesaggio con ruderi* di Lorrain, due bozzetti – la *Pietà* di Massimo Stanzione per il dipinto commissionato dai monaci della Certosa di San Martino e la *Santa Petronilla* di Guercino per la Certosa di Bologna – ed un piccolo gruppo di dipinti "primitivi": *Madonna con putto che prende il latte*, composizione su tavola di taglio orizzontale attribuita a Mantegna, due piccoli dipinti creduti di Antonio Solario

raffiguranti *Episodi della vita di San Benedetto*, una *Sacra Famiglia* di ridotte dimensioni di Scuola del *Perugino*, una «Tavola antica: Vergine con Bambino, San Giovanni e l'Agnello», ed un'ultima opera, segnalata come «contraffazione» di una tavola antica raffigurante lo *Sposalizio di Santa Caterina con San Giovanni che abbraccia l'agnello*. Interessante la presenza, a queste date, di un falso, per giunta riconosciuto, di un dipinto "primitivo"; dato che conferma certamente la tesi di Giovanni Previtali, che individuava già dalla seconda metà del Settecento in Italia la diffusione di un collezionismo, e quindi dell'apprezzamento, al punto da giustificare la contraffazione, di opere "primitive"²⁴⁵. Nella stessa stanza, su un'altra parete vi era anche una *Deposizione* di Luca d'Olanda «opera complicatissima e minuta, di sommo pregio per l'antica scuola» che, unitamente agli altri sei quadri già descritti configura un interesse per i primitivi riscontrato a Napoli in quegli anni solo in collezionisti come Giacomo Lazzari, Francesco Santangelo e nella sconosciuta principessa che abitava in palazzo Pignatelli di Monteleone.

Stupisce la totale estraneità di Domenico Barbaja a quell'ambiente erudito – indicato da Previtali – che, coltivando interessi antiquari, giunse alla rivalutazione della pittura pre-raffaellesca. Nel presente caso – considerando i commenti e gli apprezzamenti che trapelano dal catalogo, così come la disposizione semplicemente decorativa dei dipinti – ci troviamo di fronte a un collezionista che aveva raccolto, e esponeva, pittori "primitivi" insieme ai classicisti, lasciandosi guidare unicamente dal gusto e dalle occasioni.

Torniamo ancora alla descrizione dell'appartamento di Barbaja. Nella *Stanza da Letto* v'erano disposte solo sette opere, ma una di queste era il dipinto considerato di maggior pregio dell'intera raccolta, una *Vergine con Bambino, San Girolamo, Santa Caterina ed i ritratti di due donatori* di notevoli dimensioni presentata nel catalogo come rara e preziosissima opera di Gianfrancesco Penni²⁴⁶,

²⁴⁵ Previtali 1964, *passim*.

²⁴⁶ In realtà si trattava di un quadro di Palma il Vecchio, venduto poi come tale nel 1841 al Real Museo Borbonico. Quest'errore attributivo era, in quest'epoca, ancora accettabile ma certamente singolare.

gli altri dipinti erano: *La Resurrezione di Lazzaro* attribuita a Taddeo Zuccari ed un *Salvator Mundi* creduto del Sassoferrato che rafforzava la presenza classicista cinquecentesca, mentre un *Cristo e l'Adultera* dato a Andrea Vaccaro, un *Gesù tra i dottori* di Battistello Caracciolo ed un *San Pietro e Paolo legati* tutti in stile caravaggesco, costituivano un piccolo gruppo "tenebrista" che sicuramente doveva risaltare in questo ambiente. Unico dipinto di soggetto non sacro tra i quadri della *Stanza da Letto* era un allegoria di Guercino raffigurante *Il Disegno e la Pittura*, difficile resistere alla tentazione di interpretare la presenza di questo soggetto nella stanza più privata come un riferimento agli interessi artistici coltivati dall'impresario.

Lo Studio era adorno di undici piccoli *Ritratti* – quattro dei quali in stile fiammingo ed uno di scuola spagnola - , un *Ritratto* «con abito alla filippina» attribuito a Van Dyck ed una *Madonna con Bambino* creduta di Paris Bordone. Tre soli dipinti in una seconda *Stanza da Letto* – una copia della *Zingarella* di Correggio, una non meglio precisata *Testa di monaco* ed un *Cristo in croce* di scuola del Vaccaro – e ventitre piccoli quadri di genere, prevalentemente nature morte e battaglie, nel *Gabinetto*.

Complessivamente ne emerge il profilo di una raccolta che vede abbastanza equilibrata la presenza di tre diversi gruppi: quello dei pittori fiamminghi, quello di scuola napoletana e, in seconda battuta, quello classicista (associando, con questo termine, pittori romani, bolognesi e qualche toscano) che solo con l'aggiunta anche dei pittori veneti del Cinquecento riesce a raggiungere numericamente gli altri due raggruppamenti. I dipinti sembrano distribuiti, seguendo un criterio prevalentemente estetico che fa largo uso dei *pendants*, essenzialmente per dimensioni e poi per generi, mai per scuole. Il genere più rappresentato è sicuramente quello della veduta, spesso di paesaggio, che sommando gli altrettanto numerosi quadri di natura morta e battaglie e qualche bambocciata, sovrasta numericamente gli altri generi. Spicca la presenza consistente, in proporzione, di molti pittori stranieri di primo Ottocento, tutti

paesaggisti, attivi anche a Napoli durante il decennio francese visibili in altre collezioni partenopee e soprattutto nella quadreria del principe Leopoldo di Borbone.

Mancano i tedeschi di fine Settecento – fatta eccezione per due quadri dei fratelli Hackert – che caratterizzavano, ad esempio, la collezione del console Heigelin, per l'ovvio motivo che Barbaja non era in quegli anni presente a Napoli, mentre deve essere rilevata la totale assenza di pittori napoletani così come riscontreremo anche nella pinacoteca dell'Arcivescovo di Taranto Giuseppe Capece-Latro, pure formata nello stesso ventennio. Ciò è da interpretarsi come l'evidente segno della povertà del panorama artistico napoletano di quegli anni, crisi che verrà sbloccata, soltanto a partire dagli anni Trenta, con il grande successo – tributato anche dai collezionisti – del paesaggismo della Scuola di Posillipo.

Nel 1829, a distanza di dieci anni dalla stesura del catalogo sul quale ci siamo così lungamente soffermati, alcuni dipinti della collezione Barbaja furono offerti in vendita al Real Museo Borbonico. Un documento del 27 gennaio di quell'anno, una minuta di una lettera indirizzata all'impresario dal ministero degli Interni, cui era affidata la valutazione delle proposte di vendita dopo il parere tecnico della Commissione di Belle Arti²⁴⁷, ci informa che il Re aveva rifiutato l'acquisto proposto.

Nell'aprile del 1841 la pinacoteca fu di nuovo messa in vendita, stavolta nella sua interezza, attraverso un avviso pubblico sul giornale «L'Omnibus» che ne annunciava contemporaneamente l'apertura al pubblico in giorni stabiliti. La forma della vendita è del tutto particolare e vale la pena di leggere le parole con le quali fu presentata ai lettori del settimanale

«[...] si odono di frequenza nominare stimabili Pinacoteche in Napoli, fra le cui prime mi è caro il ricordare quella del signor Barbaja. Essa è composta di duecentocinquanta quadri de' più celebrati pittori d'ogni scola [...]. Per compiacere alle inchieste degli amatori di Belle Arti, renderà di pubblica veduta la sua galleria il giovedì e

²⁴⁷ Il documento è conservato presso l'Archivio Storico del Museo Nazionale di Napoli. ASSAN b.III D 16.

la domenica di ogni settimana dalle dodici alle tre pomeridiane. [Segue nota:] Se in tale occasione alcuno volesse acquistare o porzione o tutti i quadri il signor Barbaja è ben lungi dal ricusarne la cessione ad ogni miglior patto. Piaccia qui per maggior soddisfazione leggere l'elenco di gran parte dei quadri di questa galleria per farsi idea adeguata della sua rarità e ricchezza [...].»²⁴⁸

La lunga descrizione delle opere, sebbene non completa, ci consente di valutare in che direzione era stato orientato l'accrescimento della collezione, aumentata in circa venti anni di sessantacinque dipinti. Pochi, se si pensa che tra il 1809 ed il 1819 ne erano stati messi insieme ben 184. Questo dato, unitamente a quello delle tentate vendite, può far pensare ad un minore interesse di Barbaja per la collezione, formata prevalentemente durante il decennio francese. Ma bisogna parallelamente ricordare che, come molte fonti coeve riferiscono e come avremo modo di approfondire nel corso di questo studio, gli anni che vanno dalla Repubblica Napoletana (1799) a quelli della Restaurazione (1815) costituirono, a Napoli come nel resto d'Europa, un momento di grande mobilità sociale, e dunque di redistribuzione di beni patrimoniali e degli *status symbol* ad essi legati. Se a questo aggiungiamo le vicende belliche che, come sempre anche in passato, inflissero al patrimonio storico artistico ecclesiastico e privato un impulso centrifugo, ben comprendiamo come il mercato artistico potesse essere, di conseguenza, eccezionalmente vivace.

Tra le nuove acquisizioni un Barocci, *Madonna con Bambino e San Giovanni*, detta "della scodella", due *Ritratti* di Lanfranco, una *Strage degli innocenti* attribuita a Marcantonio Franceschini, un *Baccanale* di Andrea Locatelli, una *Giuditta che taglia la testa a Oloferne* creduta del Guercino, una *Santa Cecilia* di Cavedoni, una *Susanna tra i vecchioni* di Giacomo Farelli ed una piccola *Madonna* su tavola descritta come opera di Murillo. Si tratta di opere che, almeno nelle attribuzioni, arricchiscono la componente classicistica emiliano-romana, della pinacoteca. Probabilmente furono acquistati anche altri quadri fiamminghi di piccole dimensioni, citati complessivamente come « un gabinetto di cinquanta e più quadri piccoli, pregiatissimi, di ritratti fiamminghi, battaglie ed altro».

²⁴⁸ *La galleria Barbaja*, in «L'Omnibus», VIII, n. 48 (1 aprile 1841), p. 190.

Significative anche le nuove attribuzioni di alcune opere (sebbene sia impossibile, in mancanza di misure nel catalogo del 1819, essere certi di una identificazione basata unicamente sui soggetti, proponibile solo nei casi ben descritti), che segnano progressi e regressi della critica nel ventennio intercorso tra la redazione dei due cataloghi: Giovanfrancesco Penni diventa Palma il vecchio; un Enrico fiammingo "scolare del Ribera" diventa opera del Ribera stesso; compare uno *Sposalizio di Santa Caterina*, di un palmo e mezzo per due, su tavola, proposto come opera di Beccafumi e forse coincidente con il dipinto di analogo soggetto e tecnica esecutiva (l'unico della pinacoteca Barbaja) che, al numero 115 del catalogo del '19, era giudicato falso.

Nello stesso giro di tempo la famiglia Barbaja offrì nuovamente in vendita i dipinti della pinacoteca alla corona indirizzando la consueta formula della proposta d'acquisto associata al permesso di esportazione. Lo documenta una lettera del settembre 1841 firmata dal ministro degli Interni Nicola Santangelo ed indirizzata al direttore del Real Museo Borbonico, Francesco Avellino, nella quale si comunica che il Re aveva deciso di acquistare, per la somma di cinquemilacinquecento ducati, diciassette dei dipinti offerti in vendita da Barbaja ed esaminati dalla Commissione di Antichità e Belle Arti²⁴⁹. Il notamento dei dipinti, con relative stime e misure, segnalati dalla Commissione vede primo in elenco *La Madonna col Bambino tra San Giovanni, S. Girolamo, e S. Caterina*,

²⁴⁹ Questo il testo della lettera ministeriale: «Nell'ordinario Consiglio di Stato del dì 4 del corrente mese è fatto presente al Re N.S. tutto quanto riferiva la Commissione di Antichità e Belle Arti in ordine alla domanda di D. Domenico Barbaja di voler spedire allo straniero o vendere al Real Museo la sua conosciuta collezione di quadri. E la Maestà Sua conformandosi affatto all'avviso della Commissione medesima à avuto la degnazione di comandare che si acquistino per la Real quadreria diciassette quadri denotati nello annesso notamento; che il prezzo indicato dalla Commissione di ducati cinquemilacinquecento; che di detta somma si paghino per al presente ducati tremila, e gli altri ducati duemila cinquecento nel vegnente anno 1842[...]; e che per gli altri quadri descritti nel notamento sia concesso al Barbaja il permesso di spedirli allo straniero. Nel Real nome [...] si faccia consegnare dal Barbaja i diciassette quadri comperati pel Real Museo; [...] disponga che sieno allogati nelle collezioni cui appartengono, prendendosene nota nell'inventario generale e nel registro particolare della Real Quadreria. Ancora disponga che il segretario della Commissione di Antichità e Belle Arti apponga il suggello a quadri da estrarregnarsi e ne formi un apposito elenco che sarà inviato a questo ministero per ispedirsi a quello delle finanze di unita alla comunicazione del permesso concesso a Barbaja. Le partecipo che è scritto al Direttore del Real Istituto di belle arti perché mi dia il suo avviso sulla convenienza di acquistarsi per quello studio di paesaggio i due quadri del Denis e l'altro del Pequignon [...] Napoli 13 settembre 1841. Nicola Santangelo.» (ASSAN, III D3).

con due figure di devoti in basso attribuito a Palma il Vecchio, seguono *La Deposizione* di "Luca di Olanda" e sei quadri fiamminghi «compagni fra loro», che sono tra quelli ad aver ottenuto le stime più alte; seguono due *Bambocciate*, una *Santa Cecilia* attribuita a Bernardo Cavallino, una *Rachele che incontra Giacobbe* dato a Pacecco de Rosa e una *Battaglia* di Aniello Falcone. Chiude l'elenco un *Paesaggio* di Claude Lorrain e due bozzetti di soggetto sacro, rispettivamente di Lanfranco e Guercino.

Una nota che attribuiva il massimo valore a un dipinto di Luca di Leida, il noto pittore "primitivo" olandese, certamente raro a Napoli, ma valutava bene anche il dipinto già creduto del Penni e acquistato invece come Palma Il Vecchio.

Dei dipinti giunti al Real Museo attraverso questa vendita sono oggi precisamente identificabili nelle collezioni del Museo di Capodimonte: il grande quadro veneziano (inv. Quintavalle n. 84), i sei dipinti raffiguranti *bambocciate*, oggi inventariati come opere del pittore Johann Basil Grundmann (inv. n. 1253,1289, 1291, 1293, 1295, 1297); il dipinto raffigurante un *Accampamento sullo sfondo di un paesaggio*, attribuito in tempi odierni al fiammingo Hendrick Ambrosius Packs (inv. n. 1287); il bozzetto per la *Santa Cecilia* di Bernardo Cavallino (inv. n.285) e la *Battaglia* di Aniello Falcone (inv. 520).

Nell'ottobre dello stesso 1841, un mese dopo la vendita al Real Museo Borbonico, moriva improvvisamente Domenico Barbaja. I figli ne ereditarono i beni e trasportarono la pinacoteca presso la residenza estiva di Mergellina dove, nell'aprile del 1882, cercarono di liquidarla nel corso di una grande vendita affidata al mercante Louis de Sury. Per l'occasione fu stampato un catalogo in francese²⁵⁰, con il quale si offrivano 213 dipinti dei quali erano forniti tecnica,

²⁵⁰ *Catalogue des tableaux appartenant à la maison Barbaja à Mergellina*, Naples le 1 Avril et suivant. Il catalogo è in un sol foglio, del formato degli Avvisi di vendita, su carta di grammatura leggera adatta ad essere affissa. Un esemplare è conservato presso l'Archivio di Stato di Napoli, all'interno di un incartamento contenente anche una lettera con la quale gli eredi proponevano l'acquisto di tutti o alcuni dei quadri in vendita allo Stato italiano: «Si fa noto alla S.V. Ill.ma di trovarsi esposta del 1 aprile corrente anno nella villa Barbaja a Mergellina in Napoli una vistosa Galleria di quadri antichi, di rinomati autori, come da cataloghi rilevati, appartenenti ai signori Barbaja, i quali pria di procedere alla vendita, credonsi in dovere di avvisarne questa spettabile direzione affin di non far che i migliori cadano in mani di persone, il cui possesso potrebb'essere oggetto di lauta speculazione, in danno dell'Italia, ove dovrebbero essere gelosamente custoditi

misure, soggetto e presunto autore. Dalla lettura di questo catalogo, sebbene tardo rispetto alle nostre date, ricaviamo molte indicazioni interessanti su opere – specialmente di artisti attivi tra l’ultima decade del XVIII ed il primo quarto del XIX secolo – che, benché mai citate precedentemente, devono essere state commissionate direttamente da Domenico Barbaja, o comunque giunte in collezione mentre egli era ancora in vita. Tra queste alcuni dipinti di artisti stranieri partecipi della cultura romana di fine Settecento e interpreti di differenti momenti dell’arte neoclassica: una *Venere dormiente circondata da gruppi di amorini* dipinta da David nel 1791 ed il *Ritratto di Pietro e Carolina Barbaja*, figli dell’impresario, eseguito da Elisabeth Vigée Lebrun, attiva come ritrattista fino al 1810 circa. Diverse opere di artisti operanti a Napoli: un *Ritratto di Ferdinando I re di Napoli* – dal curioso formato quadrato di circa 60 cm. per lato – firmato da "Palandri padre" nel 1798; una tela attribuita a Filippo Rega con una non meglio precisata opera in cera e due diverse vedute dell’*Incendio del Teatro di San Carlo* di Antonio Niccolini (che con Rega e Costanzo Angelini aveva firmato il catalogo del 1819); due opere di Gabriele Smargiassi, il *Ritratto di Ferdinando II re di Napoli* e *Caino fugge dopo aver ucciso Abele* (datato 1821); due interni di Cottrau di piccolo formato, *Chiesa di Posillipo con la tomba di San Nazaro* [sic], e *Palazzo Reale di Napoli*; una veduta della *Grotta di Pozzuoli* dipinta dall’oggi poco noto Costa nel 1821 ed infine un *Vaso di porcellana contenente fiori* attribuito a uno dei pittori Palizzi datato 1836. Presente anche qualche opera di artista austriaco, da porre in relazione con l’incarico, affidato a Barbaja tra il 1821 e il 1828, di gestire il Karntnerthortheater e il Theater an der Wien di Vienna: due *Ritratti* dei regnanti austriaci, Francesco I e Augustina I, dipinti nel 1822 da Kapelviser ed altri due *Ritratti* attribuiti a Ernest Mayer, uno dei due raffigurante *Isabella Colbran Rossini a grandezza naturale*. La sostanziale corrispondenza tra le misure di quest’ultimo (cm 160 per 115) ed il *Ritratto di Isabella Colbran come Saffo* conservato al Museo del Teatro alla Scala (cm 165 per 122) – firmato e datato da Enrich Schmidt nel 1817 – ci inducono, unitamente ai rapporti molto stretti intercorsi in quegli anni tra la Colbran e Barbaja e alla

[...]». (Lettera non firmata, ma dei fratelli Barbaja indirizzata a Giuseppe Fiorelli il 18 aprile 1882).

presenza di altre opere del pittore tedesco nel catalogo del '19, ad ipotizzare un passaggio del dipinto di Milano dalla collezione dell'impresario lombardo. La coincidenza delle misure dei due dipinti può essere interpretata o come un'errata attribuzione a Mayer nel catalogo del 1822 dell'opera di Schmidt, o come segno dell'esistenza di un pendant commissionato da Barbaja stesso.

Tra le opere antiche non citate nei cataloghi precedenti – a chiusura di questa breve ricostruzione – va segnalata una tavola "primitiva" raffigurante la *Natività*, proposta come opera di Cimabue del 1278 ed estranea, come soggetto, al piccolo gruppo di opere preraffaellesche menzionate già dal catalogo del 1819, difficile comprendere se si tratti di una più recente acquisizione o di un'opera fino a quel momento esclusa dalle ipotesi di vendita.

Martino e Gaetano Zir

La famiglia Zir, di origine parmense, risulta stabilita a Napoli già durante il decennio francese. Nel 1809, infatti, Carolina Murat raccomandava al suo elemosiniere, ed amico, Giuseppe Capece-Latro di favorire l'accesso della figlia di martini Zir, Elisa, alla "Casa Carolina", collegio femminile da lei impiantato nella zona detta "dei Miracoli"²⁵¹. Questo testimonia, oltre la presenza della famiglia in città a quelle date, anche il favore che gli Zir godettero durante il regno murattiano. Ne scriverà più tardi Dumas:

Il signor Martino Zir è il tipo del perfetto albergatore italiano: uomo di gusto, uomo di spirito, distinto conoscitore di antichità, amatore di quadri, cacciatore di cineserie, collezionista di autografi, il signor Martino Zir è tutto tranne che albergatore [...]. Le camere del Vittoria sono gallerie di quadri, gabinetti di curiosità, botteghe di bric-à-brac²⁵².

²⁵¹ Lettera di Carolina Murat a Giuseppe Capece-Latro, Parigi 16 dicembre 1809 (ASN, Archivio Borbone, f.318)

²⁵² Dumas 1880, p. 5

Non stupisce dunque che l'Albergo Vittoria compaia in due rappresentazioni degli anni Trenta: in una tempera del 1833 (già in collezione Doria) dipinta da uno degli esponenti della famiglia di miniatori attivi a Napoli nella prima metà dell'Ottocento, gli Albanese, ed un interno, sempre "all'acquerella", eseguito da Antonio Capozzi ed esposto alla biennale borbonica del 1835 con il titolo *Interno di una sala addobbata alla Chinese nell'albergo di Martino Zir alla Vittoria*.²⁵³

Il nome di Martino Zir compare inoltre tra quello dei *particolari* per i quali Gaetano Cali²⁵⁴ aveva eseguito restauri di dipinti entro il 1847. L'unico catalogo del quale disponiamo è però molto più tardo; fu redatto dal pittore Gonsalvo Carelli nel 1874, e costituisce comunque una buona fonte per farci un'idea della collezione esposta, in quella data la Vittoria (277 dipinti) e all'Hotel Grande Bretagne (altri 88), che pure apparteneva agli Zir²⁵⁵.

Dei 277 dipinti esposti molto rilevante era la presenza della Scuola Napoletana: sessanta dipinti prevalentemente cinque e seicenteschi, con qualche opera anche di Giuseppe Bonito e Francesco Solimena. Molti anche i pittori napoletani moderni, che sommati agli stranieri (per lo più paesaggisti di passaggio da Napoli) costituivano un altro significativo gruppo nell'ambito della pinacoteca, rappresentato da sessantatre opere. La Scuola Emiliana, pure con dipinti cinque e seicenteschi, contava su quarantadue presenze; trentuno i dipinti di Scuola Romana, venti quelli di Scuola Veneziana, ventisei tra tedeschi e fiamminghi ai quali andavano sommati nove dipinti riferibili a Rubens o van Dyck. Il resto delle opere si dividevano tra pittori di diversa provenienza: toscana, francese, spagnola ed altre. Complessivamente quindi una presenza dominante di dipinti napoletani e emiliani, spiegabile con la storia della famiglia che, evidentemente, pur ben impiantatasi a Napoli non doveva avere del tutto perduto i contatti con la regione di origine.

²⁵³ Catalogo 1835, n. 199. L'acquerello è citato anche da Stefano Susinno in: Napoli 1988, p. 108.

²⁵⁴ Quest'elenco – al quale abbiamo fatto precedentemente riferimento – era accluso a una domanda stilata da Gaetano Cali al fine di ottenere il posto di restauratore presso il Real Museo Borbonico (ASSAN, XXI B 5).

²⁵⁵ Carelli 1875. Il catalogo è segnalato e adeguatamente commentato, specialmente riguardo ai pittori moderni, in: Picone Petrusa 1993, pp. 31.

Due casi emblematici: la Pinacoteca Santangelo e la Quadreria Capece-Latro.

Le due collezioni, ritenute a pieno diritto, tra le più significative a Napoli durante il XIX secolo, meritano di essere affrontate in maniera più analitica. La loro importanza, infatti, non deriva solo dal dato strettamente quantitativo ma anche dalle loro particolari vicende che le resero paradigmatiche.

La collezione Santangelo fa parte dell'esiguo numero delle collezioni borghesi, la cui difficoltà di individuazione consiste nella frequente dispersione degli archivi privati di queste famiglie rispetto alla sorte di quelli dei nobili, cosa che certamente ostacola un'adeguata ricostruzione di alcune personalità, dall'altro anche in una stagione storica che vedeva le punte emergenti di questo ceto, conquistata una stabile posizione sociale, tendere ad una palese emulazione dei comportamenti aristocratici, spesso acquistando titoli e feudi, e partecipando alla vita politica con un diretto impegno all'interno delle istituzioni. E se pertanto risulta difficile individuare una precisa fisionomia collezionistica di questo gruppo che appare, sotto questo aspetto, piuttosto disorganico e caratterizzato da una grande mobilità sociale tanto più può dirsi emblematico, a questo riguardo, il caso dell'avvocato Francesco Santangelo²⁵⁶, che visse la stagione rivoluzionaria – sulla quale costruì, peraltro, gran parte delle sue fortune – e che morendo lasciò eredi della sua passione collezionistica e del suo Museo i due figli Michele e Nicola, il secondo dei quali percorse brillantemente la carriera politica diventando ministro degli Interni tra il 1831 ed il 1847, anno nel quale fu ricompensato per i servizi prestati a favore del Regno con il titolo di marchese.

La quadreria dell'arcivescovo Capece-Latro, invece, costituisce un insieme che ben rappresenta il gusto di questo personaggio che occupò un ruolo centrale nella vita culturale napoletana a cavaliere del decennio francese, ricoprendo qui il ruolo di consigliere artistico della regina Carolina e la restaurazione borbonica, poi, attraverso il suo celebre salotto .

²⁵⁶ Per ricostruire il profilo biografico di Francesco Santangelo manca una bibliografia specifica ed è necessario fare riferimento a citazioni spesso fugaci all'interno di testi di varia natura che mettono in rilievo di volta in volta i differenti aspetti della sua complessa e multiforme attività.

3.3 La Pinacoteca Santangelo

La prima generazione.

Il Museo Santangelo ha origine tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, quando l'avvocato, Francesco Santangelo, appassionato cultore delle Lettere e Belle Arti, approfittò delle sue competenze, di una crescente fortuna economica e sociale e del propizio momento storico per raccogliere dipinti, oggetti antichi, disegni, stampe e libri.

Appartenente di diritto alla cultura giacobina e massonica dell'ultimo quarto del secolo XVIII attraverso i contatti con il gruppo di filosofi illuministi legati a Gaetano Filangieri (1755-1788), il Nostro partecipò attivamente alla breve vita del governo rivoluzionario del 1799. Durante il decennio francese Francesco consolidò la sua posizione di prestigio all'interno degli ambienti politici della città, è documentata la sua amicizia con l'arcivescovo di Taranto Giuseppe Capece-Latro ed una certa influenza presso la corte attraverso il ministro Zurlo²⁵⁷. Questo periodo dovette risultare particolarmente importante per la fondazione del Museo, che costituisce per questo uno degli esempi migliori di quell'arricchimento delle raccolte formate da "uomini nuovi" in un momento di grandi trasformazioni politiche e sociali, a spese prevalentemente delle antiche collezioni nobiliari in progressivo impoverimento.

Nel 1813 i Santangelo acquistarono un palazzo gentilizio in via San Biagio dei Librai: il palazzo Carafa di Colubrano, appartenuto a fine Quattrocento a Diomede Carafa – noto collezionista della Napoli aragonese – che vi tenne esposta la sua raccolta di antichità. Tale illustre precedente destinazione, unitamente al prestigio comunque legato ad una sede così antica e di nobile origine, dovette rendere tale luogo particolarmente indicato agli occhi del Santangelo per accogliere la sua collezione, ed alcuni scrittori coevi non mancarono di sottolineare questa ideale continuità²⁵⁸. Del resto è da questa data

²⁵⁷ Luise, 1977, p. 83

²⁵⁸ Tra questi Luigi Catalani, che nel 1845 scrive: «Fu questo palazzo un museo di belle arti, ma ora si vedono poche cose» (Catalani 1845, p. 24); più ancora Raffaele D'Ambra nel 1855: «Questo

che la collezione Santangelo viene definitivamente accolta nel novero delle raccolte private napoletane degne di speciale attenzione da parte dei viaggiatori, e ciò viene sancito dal largo spazio dedicatole nella guida *Napoli antica e moderna* pubblicata nel 1815 dall'abate Romanelli²⁵⁹.

Questi ci fornisce una descrizione del Museo Santangelo piuttosto dettagliata, sebbene non completa: esso contiene “una superba quadreria, un museo numismatico, altro di vasi etruschi, una copiosa biblioteca, ed un prezioso assortimento di stampe da' primi tempi dell'incisione sino a' di nostri”²⁶⁰; una raccolta quindi nell'ambito della quale le diverse tipologie sembrano avere quasi lo stesso peso negli interessi del collezionista²⁶¹. Tale articolazione non trova frequente riscontro in altre raccolte di recente formazione nella Napoli di quegli anni.

La pinacoteca descritta da Romanelli era distribuita in quattro sale: la prima accoglieva quadri del Seicento napoletano, Ribera, Micco Spadaro, Luca Giordano, Andrea Vaccaro ed altri non specificati. Nella seconda troviamo dipinti di generi differenti: due *Paesaggi* attribuiti a Salvator Rosa e due a Poussin, due *Battaglie* del Borgonone, due *Ritratti* su cuoio attribuiti a Polidoro da Caravaggio ma poi citati dalle fonti successive come Gentile Bellini e due *Battaglie* di Pietro da Cortona, del quale erano esposti anche due soggetti di storia romana, il *Ratto delle Sabine* ed il *Trionfo di Cesare*; unica opera isolata di questa seconda sala è una *Trasfigurazione* di Andrea da Salerno. La terza e la quarta sala sembrano

palazzo fu sempre Museo di Belle Arti e di Archeologia. [...] Ora questo palazzo è ritornato all'antico onore mercè le cure de' Santangelo, essendovi stato raccolto un tesoro di monumenti antichi dal 1813 in qua, poiché il padre del ministro, che chiama vasi Francesco, celebre giureconsulto e poeta, fin dallo svolgere del passato secolo aveva raccolto quanto più poté di bello e di interessante in materia di archeologia e di belle arti» (D'Ambra 1855, p. 1063). Può essere interpretato in questo senso anche il fatto che l'antica testa di cavallo in bronzo che adornava il cortile del palazzo – che quasi tutte le fonti napoletane descrivevano come dono di Ferdinando I d'Aragona al Carafa ed era quindi considerata come uno dei simboli dell'antico prestigio del palazzo – fu sostituita da una copia in terracotta proprio su iniziativa del Santangelo, essendo stato donato l'originale dal precedente proprietario a Giuseppe Bonaparte.

²⁵⁹ Romanelli 1815, II, pp. 90-93. Si può ipotizzare che Romanelli abbia avuto rapporti diretti con Santangelo a causa degli interessi antiquari che condivisero. Su Domenico Romanelli e la sua opera, cfr., Fardella in 1995, pp. 123-124.

²⁶⁰ Cfr., Romanelli, 1815, p. 91.

²⁶¹ Per il nucleo archeologico del Museo Santangelo, si veda il catalogo della mostra *La Magna Grecia nelle collezioni del Museo Archeologico di Napoli* (Napoli, 1996).

dedicate alle scuole straniere, nonostante la presenza di alcuni napoletani naturalizzati come Ribera (peraltro presente anche nella sala di scuola napoletana) e Mattia Preti. Nella terza troviamo quadri di soggetto mitologico attribuiti a Luca Cambiaso, *Achille nella corte di Licomede* e *Mercurio che addormenta Argo*; *Paolo III che crea suo nipote Ottavio prefetto di Roma*, di Subleyras; *Giuseppe fugge dalla moglie di Putifarre* del cavalier d'Arpino; *Cristo che caccia i venditori dal tempio*, del Bassano; un *Festino in Maschera* attribuito a Veronese (ma in seguito assegnato prima a Francesco Bonifacio e poi ad Andrea Vicentino); due opere di Tintoretto, *l'Annunciazione* e *la Resurrezione*; un Guercino, *Giacobbe che piange la morte di Giuseppe*, un *Paesaggio con bambocciate* attribuito a Teniers; *Cristo legato a lume notturno* di Stomer; un' *Adorazione dei magi* di scuola di Raffaello; un *San Gerolamo* firmato da Ribera ed il *Ratto di Dina* dipinto da Mattia Preti per il duca di Laviano. Nella quarta sala sono collocati, invece, una piccola tavola raffigurante una *Fanciulla che intesse una ghirlanda*, datata 1518 e firmata da Dürer (anche se questo non esclude la possibilità che possa trattarsi di una copia) ed un'altra attribuita a Mantegna, raffigurante una *Sacra Famiglia con angeli*; il *Ritratto di Niccolò Macchiavelli* di Andrea del Sarto; un *Eterno Padre* ed un *San Pietro piangente* di Guido Reni; un *Cristo morto sulle ginocchia della Madre* e il *Ritratto di Ugo Grozio* di Annibale Carracci; *l'Addolorata* di Carlo Maratta, *S. Francesco* del Barocci, un duplice *Ritratto* attribuito a Giorgione²⁶² ed un altro di Rubens, che si ritrasse con van Dyck in un dipinto che diverrà uno dei pezzi più rinomati della quadreria; un *Autoritratto* attribuito a Rembrandt (in realtà una copia forse della pittrice Angelica Kauffmann, come riferisce un inventario posteriore); una *Flagellazione* ed una *Sacra Famiglia* di scuola del Buonarroti; una *Sacra Famiglia* di Raffaello (Crowe e Cavalcaselle attribuiranno il quadro a Giulio Romano); un *Cristo Redentore* di Perin del Vaga; una *Sacra Famiglia* di Benvenuto Garofalo ed una *Sacra Famiglia* su tavola attribuita a Domenico Ghirlandaio (in seguito a Botticelli, poi a Filippo Lippi) che costituisce, insieme al presunto Mantegna, la

²⁶² In successivi inventari questo dipinto sarà assegnato a Sebastiano del Piombo, pittore al quale viene ancora oggi attribuito come *Vittoria Colonna e il marchese di Pescara* (oggi presso la Columbus Fine Art Gallery di Columbus, Ohio).

testimonianza di un iniziale interesse verso i pittori “primitivi” che in seguito caratterizzerà ancor più marcatamente questa raccolta. Complessivamente, dall’immagine che è possibile farsene leggendo le pagine di Romanelli, la pinacoteca in questa fase si presenta in assoluta continuità, sia nella scelta degli artisti che nell’ordinamento, con le quadrerie napoletane sei e settecentesche studiate da Gérard Labrot²⁶³. I dipinti, prevalentemente attribuiti alla scuola toscoromana o a quella veneziana del Cinquecento e al “secolo d’oro” della pittura napoletana, sono distribuiti con criterio esornativo sulle pareti, con maggiore attenzione ai generi e alle dimensioni piuttosto che alle scuole e alla progressione cronologica. Anche la presenza dei pittori “primitivi”, benché non molto diffusa, trova riscontro – oltre che in molte collezioni precedenti o coeve dell’Italia settentrionale e centrale²⁶⁴ - nella collezione napoletana di Andrea Bonito, duca d’Isola, dal cui inventario, stilato nel 1757, risulta, con varie tavolette di “stile greco”, una tavola attribuita a Giotto di Bondone. Tra le altre collezioni visibili a Napoli nelle prime due decadi del XIX secolo, invece, ricordiamo che solo altre due accolgono dei pre-raffaelleschi: la Lazzari e quella di Domenico Barbaja. Negli anni immediatamente successivi alla Restaurazione la collezione Santangelo continuò a essere incrementata.

Nel 1818, da Marianna Buonocore, Francesco acquistò per trecento ducati un dipinto di Van Dyck raffigurante *Cristo sorretto dagli angeli*, tela di palmi sei per otto (1,60 per 2 metri circa)²⁶⁵. Il dipinto era appartenuto a Francesco Buonocore, che troviamo tra i rei di Stato dopo la rivoluzione napoletana del 1799, ed anche il re Ferdinando I di Borbone si era interessato, ma senza esito positivo, al suo acquisto. Tale acquisizione sottolinea come la forte posizione sociale di Santangelo, molto probabilmente legata alla sua appartenenza alla Massoneria, abbia facilitato molto la sua attività collezionistica, offrendogli la possibilità di rapporti e conseguenti acquisti con le antiche amicizie giacobine, così come con le più fedeli tra le famiglie della nobiltà realista napoletana.

²⁶³ Cfr., Labrot 1992 e Labrot 1993, *passim*.

²⁶⁴ Cfr., Previtali 1964, *passim*.

²⁶⁵ Tale quadro, ancora citato nell’inventario del Museo Santangelo del 1887, non risulta più in collezione almeno dal 1912.

Nonostante l'importanza sempre crescente della sua ormai già notevole quadreria però, nelle relazioni dei viaggiatori del secondo decennio dell'Ottocento, Francesco Santangelo viene solo a volte citato, e mai con eccessiva enfasi rispetto ad altri collezionisti come Capece-Latro e Berio, meglio inseriti in un circuito culturale di apertura europea e le cui raccolte, ormai conclusa la fase di maggiore vitalità, godevano di una fama e di un assetto più stabili.

Nel 1829 William Fox-Strangways, diplomatico inglese e collezionista di “primitivi” toscani, in visita a Napoli così descrive il Museo Santangelo:

«The cav. St. Angelo has the best selected collection here, among wich two lovely G. Poussin's, but wich require the whole force of a Neapolitan sun to render visibile what is *in* them. A fine Deposizione of Vandycke, a double portrait by Rubens & a ditto by Seb. Del Piombo wich corrispond singularly, & of the very first order, & a large Julio Romano as fine as I ever saw in a private collection & a real drawing of M. Angelo's.»²⁶⁶

Una collezione dunque apprezzata dai veri intenditori anche per la qualità straordinaria delle opere esposte. Quelle citate da Fox-Strangways in particolare provenivano da antiche quadrerie nobiliari: dalla collezione del cardinale Tommaso Ruffo i due doppi ritratti, quello di Rubens e Van Dyck dipinto da Rubens e quello del marchese di Pescara e sua moglie Vittoria Colonna di Sebastiano del Piombo; da quella del Principe di Tarsia, dove però era presentato come Raffaello, il «grande Giulio Romano, bello come non ho mai visto in una collezione privata» raffigurante una *Sacra Famiglia*; tutti quadri, peraltro, già citati da Romanelli. Ciò dimostra che i principali acquisti di dipinti antichi, almeno dal punto di vista qualitativo, erano stati fatti nel decennio francese o negli anni immediatamente a ridosso della Restaurazione, in quella “età dell'oro” nella storia del collezionismo europeo che dalle guerre napoleoniche e dal successivo assetto politico trasse una linfa preziosa che alimentò molte raccolte tedesche, francesi e specialmente inglesi, poi confluite nelle Gallerie nazionali dei relativi paesi.

²⁶⁶ Il passo citato è pubblicato da Lloyd in Lloyd 1975, p. 66.

Tra i viaggiatori stranieri Antoine- Claude Valery, nel 1838, offre nel suo diario del viaggio a Napoli una compiuta descrizione:

«Un *amateur* istruito, l'avvocato Santangelo, del quale non potrò mai dimenticare la gentilezza. Possiede un certo numero dei quadri dei primi maestri, una bella collezione di vasi della Puglia e della Basilicata, un nutrito medagliere e soprattutto un ammirevole piccolo schizzo in *grisaille* all'olio del Giudizio Universale di Michelangelo, di sua mano o dipinto sotto i suoi occhi dal suo amico Marcello Venusti, differente dall'affresco della Sistina, e che si può considerare una delle più curiose d'Italia.»²⁶⁷

L'opera in questione – già citata da Fox-Strongways come disegno di mano di Michelangelo – fino alle descrizioni più tarde della raccolta continuerà ad essere menzionata come uno degli oggetti più interessanti. Proveniva dalla collezione di Nicola Vivenzio (1742-1816)²⁶⁸ secondo il quale apparteneva da più generazioni. Un breve carteggio documenta un percorso in altri casi solo ipotizzabile: il bozzetto, perduto dal Vivenzio durante i saccheggi del 1799, fu acquistato da Francesco Santangelo nel 1814 presso il pittore e mercante di quadri Mariani e fu reso oggetto nello stesso anno di un tentativo di recupero da parte dell'antico proprietario. Vivenzio, venuto a conoscenza del nuovo proprietario, rivendica con fermezza la proprietà del disegno, sottolineando che era “antico” nella sua casa e ben conosciuto da tutti coloro che la frequentavano, e che dopo il sacco del 1799 non gli era riuscito di ritrovarlo. Propone dunque di ricomprarlo.

La risposta di Francesco non tarda ad arrivare ma egli ci tiene a dichiarare che il disegno non è stato acquistato nel 1799 bensì nel 1814 e ad un prezzo maggiore delle altre offerte. Fa, inoltre, riferimento alla legge che accorda il recupero sulla cosa perduta o derubata per tre anni dopo la perdita o il furto e pertanto ciò non risulta più valido in quanto l'acquisto del disegno è avvenuto quindici anni dopo. Tuttavia Santangelo si dichiara disponibile alla restituzione, ma la caparbia con la quale Nicola Vivenzio si ostinerà a voler considerare suo diritto la restituzione dell'opera, vanificherà l'operazione. Infatti la vicenda non dovette concludersi favorevolmente per quest'ultimo. L'opera attribuita a Michelangelo, oggi dispersa, risultava ancora nel 1876 presso la collezione Santangelo, dove resterà almeno fino al 1942.

²⁶⁷ Cfr., Valery 1838, p. 364-365.

²⁶⁸ Sulla famiglia Vivenzio si vedano gli studi di S. Napolitano, cit.

La seconda generazione: Nicola e Michele Santangelo.

Nel 1831 il primogenito di Francesco, Nicola, rientrò a Napoli come Ministro degli Interni e dal quel momento il palazzo di via San Biagio acquistò una definitiva e rilevante centralità nella vita culturale cittadina, divenendo una delle mete deputate per i viaggiatori, ma specialmente un ben noto cenacolo culturale per gli artisti ed i letterati di stanza a Napoli. Questo particolare rilievo del Museo Santangelo può essere collegato al ruolo pubblico di Nicola, che usò la collezione di famiglia anche in funzione dell'indubbio prestigio che essa poteva garantirgli.

Nicola educato da eminenti esponenti della cultura giacobina incominciò nel 1807 una folgorante carriera nei pubblici uffici che lo porterà a trascorrere lunghi anni lontano da Napoli, in Puglia, Calabria e Basilicata; luoghi che, grazie anche all'importante ruolo istituzionale che il Santangelo rivestiva, gli consentirono una quotidiana frequentazione degli scavi – purtroppo assai poco documentati – che si svolgevano nei territori della Magna Grecia in quegli anni. Fu questo probabilmente il canale privilegiato per l'arricchimento del nucleo archeologico della raccolta, in particolare della collezione di vasi “etruschi”, cioè magno greci; pratica, bisogna sottolinearlo, del tutto ovvia per i tempi, e che fu all'origine dell'aspro giudizio che di lui diedero alcuni storici risorgimentali²⁶⁹. Ritornò nella capitale nel 1831, nominato dal re Ferdinando II ministro degli Affari Interni, incarico che conserverà fino al 1847, quando i suoi sentimenti antiliberali costringeranno il re ad allontanarlo, non senza prima averlo fregiato del titolo di marchese. Dopo un breve esilio a Malta, Nicola morirà il 28

²⁶⁹ Tra i principali detrattori di Nicola Santangelo ricordiamo Luigi Settembrini (1813-1876) che lo definisce «un civettino che ha boria di saper tutto, dottissimo solo a rubare» e «ladro erudito [che] ha sottratto da Ercolano e Pompei le più belle e preziose antichità, e se ne ha formato un superbissimo museo; meraviglioso a quanti non san congiungere scienza e ladroneria» (Settembrini 1847, p. 55-56); commenti dettati probabilmente dall'appartenenza di Santangelo ad opposta parte politica. Stessa valutazione negativa data da Raffaele De Cesare, storico e politico, (1845-1918) ma con accuse più precise e, probabilmente, fondate: «Divenne famoso un ministro che si formò una cospicua raccolta di antichità con il prodotto degli scavi [...] E' incalcolabile il danno arrecato [alla Commissione di Antichità e Belle Arti] dall'avidità del Santangelo, che perturbò gravemente gli effetti della legge, nonché l'azione della Commissione suprema di Antichità e Belle Arti » (De Cesare 1908, p. 580).

novembre 1851. il discorso funebre fu pronunciato da un personaggio di rilievo del mondo accademico degli studi classici, Bernardo Quaranta.

Accanto a Nicola, ma non altrettanto elogiato pubblicamente e dimenticato dai repertori biografici locali, operò il fratello minore Michele, figura assai poco nota e posta in ombra dalla celebrità garantita al primogenito dal ruolo ufficiale svolto, ma certamente personaggio importante per la storia della collezione. Nato nel 1796, morì nel 1877 dopo aver venduto il nucleo antica della raccolta al Comune di Napoli ed aver avviato trattative per la pinacoteca. Secondo l'ordine dei fatti, nel 1836, alla morte del padre, i tre fratelli Nicola, Michele e Felice ereditarono, con il resto del patrimonio paterno, la collezione e il palazzo di via san Biagio. Con una scrittura del 30 luglio 1837 i primi due stabilirono di continuare a vivere insieme e di lasciare il patrimonio indiviso, liquidando Felice²⁷⁰.

Nel 1840 compare, sulla rivista artistico letteraria «L'Iride», un articolo di Carlo Bonucci dedicato al Museo Santangelo intitolato *Duplici ritratto di Rubens e Van Dick*²⁷¹. Dalle parole dello scrittore emerge l'immagine di un museo letto come luogo di raccolta di testimonianze della storia e delle glorie nazionali, da usare anche in funzione di modelli. Un'interpretazione romantica che è utile per ricostruire il tipo di ambiente vivo in quegli anni intorno al Museo e che ben contestualizza la scelta di alcuni quadri di soggetto storico di artisti come De Vivo e Maldarelli. Ben evidenziato è anche il valore di museo giuridicamente privato eppure sostanzialmente pubblico rispetto alla fruizione.

Di un anno più tarda la testimonianza poetica di Giuseppe Regaldi: alcuni versi dedicati alla pinacoteca Santangelo. Nell'introduzione il poeta chiedeva di considerarli soltanto un frammento, riguardando unicamente le

²⁷⁰ Scrittura privata del 1847 tra i fratelli Santangelo (ANN, notaio Gaetano D'Arienzo). Presso i discendenti di Felice si conservano alcune opere d'arte della collezione paterna, accanto ad altre comprovanti gli interessi collezionistici nutriti direttamente da Felice: tra le opere moderne tre tele di Salvatore Fergola, datate tra il 1843 e il 1847; tra le antiche invece due bozzetti di Solimena per la chiesa di S. Maria assunta a Positano datati 1737, un ovale di scuola parmense raffigurante *La Madonna con Bambino e San Giovannino* ed una *Marina* di scuola seicentesca olandese.

²⁷¹ Bonucci 1840, p. 26.

« mirabili tele di che si adornano queste splendide pareti e non parlano né de' vasi italo-greci, né delle stampe, né delle gemme intagliate, né del ricchissimo medagliere in cui sono occupate specialmente le dotte cure del valente archeologo non men che gentile fratello di Lei [i versi sono dedicati a Nicola], il Sig. Cav. D. Michele.»²⁷²

Le opere che ispirano la composizione poetica sono quelle antiche: il bozzetto di Michelangelo, le tele del Ghirlandaio, Giulio Romano, Andrea Sabatini, nonché i ritratti di Bellini, Giorgione e Tiziano qualche paesaggio di Salvator Rosa, i quadri di soggetto religioso di Carracci, Bernardo Cavallini, Parmigianino. Ultimi tra gli antichi, naturalmente, i due dipinti di Van Dyck.

Una successiva descrizione della pinacoteca è quella descritta da d'Aloe nel 1845 nella guida *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze*, commissionata proprio da Nicola Santangelo, in quell'anno responsabile dell'organizzazione della VII Riunione Nazionale degli Scienziati svoltasi a Napoli; occasione che motivò l'elaborazione di questa e di altre guide pubblicate nella stessa circostanza.²⁷³

Seguendo l'itinerario descrittivo di d'Aloe ci troviamo di fronte ad una pinacoteca diversa da quella vista da Romanelli trenta anni prima, più consistente anche numericamente, dato che lo spazio espositivo è stato ampliato (più di sei sale rispetto alle quattro del 1815) ed il numero dei quadri, purtroppo non tutti descritti, è stimato intorno alle trecentocinquanta unità. Introducono alla visita, inoltre, alcune sale di numero imprecisato che «accomodate al ricevimento, accolgono quadri di storia e di campagna di autori viventi, tra' quali alcuni pregevoli abbozzi d'illustri pittori di questo secolo»²⁷⁴, che costituiscono un'altra importante novità rispetto al precedente assetto.

Nella prima delle sale dedicate alla pittura antica, la seconda del percorso del piano nobile, vi sono tutti quadri di artisti napoletani: di Mattia Preti il *Ratto di*

²⁷² Regaldi 1841, pp. n.n.

²⁷³ In questa occasione vennero fatti al palazzo dei restauri, come riferito nella guida di Napoli di Raffaele d'Ambra: «L'elegante scala di marmo e gli ornamenti che vi si veggono sono opera del 1845 condotta dall'architetto Orazio Angelini, quando il Santantangelo aperse a serali ragunanze e feste le sue sale splendidissime per copiose raccolte di scienze ed arti agli uomini sapienti italiani e stranieri che qui convennero a congresso scientifico, di cui egli fu meritevolissimo presidente generale». (D'Ambra- de Lauzières, 1855-57, p. 1064).

²⁷⁴ D'Aloe 1845, p. 323.

Dinah, del quale parla anche Bernardo De Dominici nella vita del Cavalier Calabrese, scrivendo di averlo visto presso il duca di Laviano²⁷⁵. Accanto un altro quadro di dimensioni analoghe firmato da Fabrizio Santafede, *Madonna con bambino e i santi Andrea e Giovanni Evangelista*²⁷⁶. Sulla parete seguente due quadri due quadri attribuiti a Bernardo Cavallino : la *Santa Cecilia* e un soggetto tratto dal Tasso *Erminia tra i pastori*, di cui si conoscono attualmente due versioni, una presso il Bayerische Staatsgemaldegammmlungen di Monaco e l'altra ancora presso il Museo di Capodimonte²⁷⁷. Sulla terza parete erano invece disposti un *Autoritratto* di Paolo De Matteis, frammento dell'*Allegoria della Pace di Utrecht*²⁷⁸ e due opere di Luca Giordano “alla maniera di”, il *Martirio di S. Lucia*, nello stile di Veronese e *Cristo deriso dai soldati* alla Dürer. Ultima opera descritta per questa sala è un *San Gerolamo* firmato da Ribera, unico quadro di questa sala la cui presenza presso la pinacoteca risulta certamente anteriore al 1815. A seguire non troviamo più la sala di diversi generi (la seconda del percorso seguito da Romanelli), ma altre due sale dove i dipinti – prevalentemente di scuola veneziana e fiamminga, ma vi sono anche Andrea da Salerno, Salvati, Poussin Salvator Rosa – vengono collocati secondo un criterio distributivo ancora solo decorativo, parzialmente descritto da D’Aloe che ci consente di ricostruire in alcuni casi finanche l’ordine della disposizione sulle diverse pareti²⁷⁹. Nella terza sala si fronteggiano al di sopra delle due porte *Cristo caccia i mercanti dal tempio*, di Andrea Schiavone e *S. Sebastiano condotto dinanzi al presidio*, attribuito a Veronese; sulle pareti la *Trasfigurazione*, tavola creduta di Andrea da Salerno di dimensioni piuttosto grandi, sotto la quale sono disposti tre quadri di

²⁷⁵ «Il duca di Laviano ha il bellissimo quadro del ratto di Dina figliuola di Giacob di squisita perfezione nel disegno, componimento e chiaroscuro[...]» (De Dominici 1742-43, p.375). questo quadro, passato direttamente al mercato antiquario direttamente dai discendenti della famiglia Santangelo, è stato acquistato dalla Fondazione Memmo di Roma ed è pubblicato in Labrot 1992 (fig.15) in riferimento alla sua precedente collocazione nella collezione di Pompeo D’Anna, dove fu inventariato nel 1676 (cfr., Labrot 192, p. 130).

²⁷⁶ Questo dipinto si trova oggi presso la chiesa napoletana della Madre del Buon Consiglio, cui è pervenuto in dono dalla famiglia Santangelo (Comunicazione orale di Luigi Bozzi Corsi Santangelo)

²⁷⁷ Molajoli 1982, p. 74.

²⁷⁸ Sull’identificazione del dipinto, cfr., Spinosa in Napoli 1976, p. 172-173.

²⁷⁹ Tale criterio distributivo venne adottato anche nella disposizione dell’importante collezione vascolare al piano superiore; questo nello stesso anno in cui, proprio al VII Congresso nazionale degli scienziati, già si proponeva per le raccolte archeologico un criterio espositivo mirante a sottolineare i diversi contesti di provenienza delle opere. Cfr., Milanese in Napoli 1996, p. 174.

dimensioni minori, *La sepoltura di Cristo* attribuito a Jacopo Bassano e due abbozzi finiti presentati come opere di Tintoretto, *La Resurrezione* e *L'Annunciazione*. Sul muro opposto due *Ritratti di Mussulmani* dipinti su cuoio attribuiti a Gentile Bellini²⁸⁰. Dall'altro lato della stanza invece *Cristo condotto al Calvario* riferito a Francesco Salviati e, sulla stessa parete, “cinque quadri di paese di pennello di Salvator Rosa son collocati spartitamente intorno”²⁸¹.

La sala seguente, la quarta, offre immediatamente alla vista il dipinto di Van Dyck acquistato nel 1818 da Marianna Bonocore, ai lati del quale sono sistemati due *Paesaggi* di Salvator Rosa: uno di ambiente medievale collocato sullo sfondo del castello di San Germano, ed un episodio della rivolta di Masaniello, al di sopra dei quali sono collocati *Cristo deriso dai soldati* ed una *Festa in maschera*, il primo attribuito a Gherardo delle Notti il secondo a Francesco Bonifazio (quest'ultimo già proposto come Veronese da Romanelli, sarà citato, in seguito, come opera di Andrea Vicentino). «Fa ordine con questa tela l'altra che rappresenta le Nozze di Cana[...]. Sta sospesa al di sotto una tavoletta bislunga, che tiensi opera assai rara di Andrea Mantegna, vedendo visi un tempio gotico apparire un angelo a Zaccaria con molte figure ai lati in movimenti diversi»²⁸². Sull'altra parete due mezzefigure, un *Ritratto di nobile donna veneziana* attribuito a Zelotti ed il *San Sebastiano legato a un tronco di Ribera*²⁸³, sotto i quali sono disposti due *Paesaggi* voluti di Poussin.

Da questa sala si accede, a sinistra, ad un ambiente destinato « ai quadri più scelti o più rari della collezione»²⁸⁴; a destra, invece, ad un gabinetto dove sono distribuiti lungo le quattro pareti « meglio di quaranta piccioli quadri, per la

²⁸⁰ Questi due dipinti, “ritratti di re maomettani”, eseguiti su cuoio incollato su legno, possono essere confrontati con il quadro di Gentile Bellini *Ritratto di Maometto*, conservato alla National Gallery di Londra. Una copia di questo, le cui dimensioni sembrano quasi coincidere con quelli già in collezione Santangelo (m.0,43x0,31 rispetto a 0,45x 0,31), si trova oggi presso una collezione privata svizzera. Cfr., Babinger 1961, p. 21.

²⁸¹ D'Aloe 1845, p.323.

²⁸² Ivi, p.324.

²⁸³ Dalla descrizione si direbbe una copia di quello commissionato dai monaci di San Martino e passato nel 1806 alle raccolte borboniche.

²⁸⁴ Cfr., D'Aloe 1845, p.324.

maggior parte di scuola fiamminga»²⁸⁵, al centro del quale è collocato un tripode di marmo, ornato di simboli bacchici, proveniente da scavi capuani. Questa scelta costituisce l'unico caso in tutto il museo di compresenza nella stessa sala di un pezzo di interesse archeologico, usato però solo come elemento di *decor*, e di dipinti.

Nella sala delle opere scelte, accanto alle più ovvie presenze – quali Correggio con una *Testa d'Angelo*, Tiziano con un *Ritratto di donna a mezza figura*, Parmigianino con una piccola *Sacra Famiglia*, Polidoro da Caravaggio con *San Benedetto che riceve nell'ordine i santi Mauro e Placido*, la *Sacra famiglia* giunta dalla collezione del Principe di Tarsia come Raffaello ed in seguito attribuita a Giulio Romano, *Erminia nel bosco che scrive il nome di Tancredi su un tronco* di Salvator Rosa, e ancora Dürer, Guercino, Barocci, Sebastiano del Piombo e Van Dyck già citati da Romanelli – troviamo un *San Giovanni nell'isola di Patmos*, opera su tavola di pittore ignoto del Basso Reno, ed una piccola tempera su seta attribuita a « Memmeling», nuove acquisizioni rispetto alla descrizione del 1815. «Da ultimo sono da osservare le tre rarissime opere che rendono più che ogni altra pregevole questa quadreria; la prima è l'abbozzo finito del Giudizio di Michelangelo, dipinto su carta ad olio, a chiaroscuro[...]. Le altre due son le tavole de' celebri maestri degl'ingegni più arditi che ebbe l'arte italiana e la tedesca, Michelangelo e Alberto Dürer; nella prima Domenico del Ghirlandaio dipinse una sacra famiglia con Santa Margherita[...]; nell'altra Michele Wolgemuth ritrasse con molta espressione drammatica il transito della Vergine[...]

»²⁸⁶.

Abbiamo riportato il commento di D'Aloe perché esso, oltre a segnalare la presenza di ben due primitivi tra i tre più importanti quadri della collezione (tra i quali, come nuova acquisizione rispetto ai dipinti a noi già noti, l'inconsueto tedesco Wolgemuth, acquistato a Norimberga nel 1835)²⁸⁷, ci fornisce una

²⁸⁵ Ibidem

²⁸⁶ Ivi, p. 325.

²⁸⁷ «Esso fu acquistato dalla famiglia Santangelo nel 1835, per mezzo di un amico di essa che trovavasi a Norimberga; di modo che non può dubitarsi dell'autenticità sua per le sopra indicate

possibile lettura di questa scelta: da un lato il dato, quasi ovvio, della rarità; dall'altro il desiderio di documentare le origini dei protagonisti della stagione classica della scuola italiana e di quella fiamminga. In questo senso l'interesse per i pittori "primitivi" è da porre in relazione con quel filone di studi – acutamente delineato da Giovanni Previtali – che, da Vasari a Lanzi, nei pittori precedenti a Raffaello aveva individuato l'interessante infanzia della pittura classica²⁸⁸.

Rispetto alle scelte compiute entro l'inizio della seconda decade del secolo, quindi, dobbiamo rilevare un arricchimento della collezione, o una "messa in evidenza" in altri casi, soprattutto in direzione dei pittori "primitivi" italiani e tedeschi. Questo orientamento, maturato almeno a partire dalla metà degli anni Trenta, come sembra testimoniare l'acquisto della *Morte della Vergine* di Wolgemuth nel 1835, con *expertise* di Waagen, si conferma in sintonia con le tendenze della critica e del collezionismo europei. In particolare restano da spiegare le ragioni di questo interesse, inconsueto in ambito partenopeo, per i "primitivi" nordici. Una risposta in tal senso potrebbe fornirla l'ipotesi di rapporti di Karl Gustav Waagen con l'ambiente collezionistico napoletano, in particolare con l'*entourage* della famiglia Santangelo.

Waagen fu a Napoli una prima volta nel 1824, in compagnia di Schinkel e dello scultore Rauch, ma è il secondo soggiorno, nel 1842, che evidenzia i rapporti con la famiglia Santangelo. Infatti, in quell'anno, resta documentato l'interessamento di Nicola – in qualità di ministro degli Affari Interni e dunque presidente della Commissione per le Belle Arti – per agevolare l'esportazione di alcune opere che Waagen aveva scelto a Napoli nel corso di un secondo soggiorno il cui obiettivo erano alcuni acquisti per il Museo di Berlino di cui era da tempo direttore²⁸⁹. Tra questi la *Madonna con bambino* di Raffaello appartenente al duca di Terranova, acquisto che fu perfezionato solo nel 1854.

ragioni ed anche perché fu allora riconosciuta per opera distinta del Wogelmuth dal celebre conoscitore di quadri antichi, il Cav. Gustav Waagen» (Catalogo 1876, p. 46) .

²⁸⁸ Previtali 1964, *passim*.

²⁸⁹ Datata 15 marzo 1842 è una minuta firmata da Stanislao D'Aloe, senza intestatario ma rivolta probabilmente all'Avellino: «S.E. il Ministro per Caserta mi ha raccomandato di partecipare al cav. Finati che egli si rechi subito a suggellare i quadri e altri oggetti antichi, acquistati dal Cav.

I “moderni”

Per tornare alla descrizione di d’Aloe del 1845, preme ricordare che altro elemento di novità, rispetto al profilo del Museo Santangelo tracciato da Romanelli, è la presenza nelle prime sale dei quadri moderni di storia e di paesaggio, alcuni dei quali peraltro già citati specificamente da Giuseppe Regaldi quattro anni prima. Essi risultano collocati in sale destinate al ricevimento all’inizio del percorso all’interno della pinacoteca e dunque in posizione di rilievo.

Questo aggiornamento nell’orientamento collezionistico è da attribuire molto probabilmente al maggiore dei due fratelli, Nicola, e deve essere considerato in ovvia relazione con la sua attività pubblica.

Troppo lungo sarebbe elencare in questa sede le molte iniziative delle quali si rese promotore Nicola Santangelo²⁹⁰ durante il lungo periodo che lo vide Ministro degli Affari Interni. Tutto ancora da valutare è poi il ruolo che svolse nel 1839 come presidente della Commissione di Antichità e Belle Arti – incaricata di esprimersi, tra le altre cose, in merito ai permessi di esportazione di opere d’arte e di oggetti di scavo e agli acquisti per il Real Museo Borbonico²⁹¹ che tanta parte rivestirà, come si vedrà in seguito, nelle vicende legate alla vendita della

Waagen pel Museo di Berlino, i quali esistono presso il Ministro di Prussia (ASN, Min. degli Int., f. 954). Con altra lettera Santangelo rinnovò, in data 21 marzo, la richiesta dell’Avellino, affinché inviasse Finati per apporre il suggello alle opere alle quali si poteva concedere il permesso d’esportazione. La relazione della Commissione è datata 26 marzo: «In adempimento degli ordini di V.E. de’ 22 del corrente il cav. Finati componente e segretario della Commissione si è recato in casa del cav. Kunster Ministro della Real Corte di Prussia presso il Re N.S. ed ha esaminato e suggellato sette quadri antichi, un disegno, un ostensorio, cinque pezzi di armature antiche di bronzo, un vaso italo-greco, due pezzi di corno di cervo con cacce, ed una spada con guarnimenti sulla guaina. Ha inoltre suggellate due casse che rinchiudono; la prima un busto, e due maschere di marmo; e la seconda quindici oggetti di bronzo appartenenti nella massima parte ad antiche armature, cinque vasi moderni in terracotta, ed una lampada; oggetti tutti che non interessano il decoro del nostro paese» (ASN, *ibidem*)».

²⁹⁰ Cfr. anche i numerosi profili biografici che gli sono stati dedicati: Martorana 1874, p. 368-69; Mastroianni 1907, p. 221-22; Michel 1937, p. 202. Utili anche due necrologi, non firmati, comparsi uno il 17/12/1851 sul n. 274 del «Giornale del Regno delle due Sicilie», p. 1077, l’altro il 24/1/1852 sul n. 7 de «L’Omnibus», p. 25. Tra gli interventi più recenti cfr. Ferrante 1995, p. 25-27, Milanese, Lista e Giove in Napoli 1996°, *passim*; Napoli 1997 (I), *passim*; Pisani 1996, p. 136-38.

²⁹¹ Vale la pena di precisare che la bozza del decreto del 1839 fu preparata probabilmente dallo stesso Santangelo, che la presentò al Consiglio dei Ministri in quell’anno accompagnata da una dettagliata relazione sulla precedente legislazione in materia. Cfr. Spadaccini in Napoli 1997, p. 137

collezione del principe di Salerno alcuni anni dopo. Inoltre, come riferito da Francis Napier²⁹², il Santangelo rivestì un ruolo di spicco come consigliere del re riguardo alle scelte dei quadri moderni da acquistare alle Biennali borboniche. Dalla stessa fonte apprendiamo che fu sua l'idea di una Galleria di Pittura Moderna nelle sale della reggia di Capodimonte lasciate libere dal trasferimento della collezione farnesiana «per esemplificare le fasi attraverso le quali l'arte era passata negli ultimi tempi»²⁹³

Nel panorama dei giudizi, a lui contemporanei, spesso esageratamente elogiativi o molto negativi perché influenzati dalla temperie politica, ancora una volta, spicca la valutazione che del primo ministro ci ha lasciato Napier, il quale, dedicando le sue note – redatte nel 1851, sebbene pubblicate più tardi – specificatamente alla pittura moderna, ci offre anche altre utili informazioni rispetto agli interessi che il Santangelo nutrì nei riguardi della produzione artistica contemporanea:

«Durante il periodo della sua ascesa egli manifestò con la cortesia delle sue personali relazioni, la simpatia per il merito oscuro, il suo intervento a corte, l'esempio dei suoi acquisti privati ed il suo promuovere opere pubbliche un desiderio di innalzare l'artista nella stima sociale e le arti a quello sviluppo che il sistema politico del paese negava agli altri rami della cultura intellettuale. Egli regolò le mostre, moltiplicò le ricompense al talento e facilitò gli acquisti reali[...], economizzando sul bilancio del suo ministero e fornendo in molti casi la metà del prezzo delle opere scelte per la collezione del sovrano, accomodamento del quale possiamo apprezzare e scusare l'irregolarità. Peccato che il marchese Santangelo non unisse l'entusiasmo ed al gusto una maggiore originalità e vigore di mente! Essendo stato educato ed avendo fatto carriera sotto la dominazione francese, egli si attenne in qualche modo ancora ai principi del tempo imperiale, sia in politica che in arte; perciò, malgrado la sua intelligenza e la sua posizione autorevole, egli non fece nulla per emancipare il pennello nazionale dall'influenza straniera, non gli fornì aiuti per rompere le catene che per quasi mezzo secolo costrinsero il genio cristiano ad arrancare nella pagana accademia di David.»²⁹⁴

Dalla lettura delle pagine di Napier sembra di potere plausibilmente ipotizzare che l'arricchimento della pinacoteca familiare in direzione dei contemporanei, riscontrabile almeno dalla metà degli anni Trenta, fosse dovuto

²⁹² «Si crede comunemente a Napoli che il re debba il suo amore per la pittura ai suggerimenti del suo precedente ministro Nicola Santangelo, e senza dubbio il consiglio di questa gentile e colta persona non fu senza influenza» (Napier 1855, p. 121)

²⁹³ Napier 1855, p.119.

²⁹⁴ Napier, cit., p. 123-124.

soprattutto a Nicola. Resta però da chiarire a quale tipo di pittura moderna Santangelo volgesse le sue preferenze. Gli elementi a nostra disposizione non consentono di formulare giudizi definitivi; ciò è dovuto alla mancanza di un inventario completo delle opere moderne, alle quali le fonti accennano solo in modo generico e, soprattutto, episodico. Non sembra comunque di poter condividere il giudizio del diplomatico – di eccessivo ed arretrato favore di Santangelo per i frutti della tardiva tradizione neoclassica – in quanto tra le opere che sicuramente adornarono le sale dei “moderni” troviamo anche dipinti di soggetto storico, legati a una temperie romantico purista. Va ricordato che fu Santangelo, interpretando i nuovi tempi, a proporre che venisse istituita nel 1833 una medaglia per il Paesaggio – genere accademicamente reietto al quale fu affidato, anche grazie alla crescente fortuna della Scuola di Posillipo, lo svecchiamento della pittura napoletana²⁹⁵. Inoltre fu ancora lui che protesse il giovanissimo Filippo Palizzi al suo arrivo a Napoli raccomandandolo a Nicolini per garantirgli l’accesso all’Accademia. Paesaggi di Gabriele Smargiassi e del giovane Gonsalvo Carelli, insieme a tele di Gennaro Maldarelli, Camillo Guerra erano infine esposti nella quadreria Santangelo già prima del 1841, e di Salvatore Fergola fu scelta la produzione “notturnista” più legata al gusto *troubadour* presente a Napoli già dagli Venti.

Le scelte del ministro, dunque, nell’ambito degli artisti a lui contemporanei, si mostrano ad ampio raggio per una quadreria privata, si trovano in grande sintonia con quelle della corte, risultando anche piuttosto rappresentative dei diversi generi: dal paesaggio ai numerosi ritratti, agli interni ai quadri di storia. Resta difficile stabilire se Santangelo in questo modo avesse ossequiato le scelte del re o, piuttosto – come sostenuto esplicitamente dal Napier – fosse stato egli stesso a proporre alcuni suggerimenti al sovrano.

L’inizio della dispersione di questa importante collezione ha inizio nel 1847, quando versando in gravi difficoltà finanziarie, Nicola – destituito in quell’anno dall’incarico di ministro degli Affari Interni – fu indotto a cedere al

²⁹⁵ Cfr. Picone 1993, p.41

fratello Michele la sua parte di collezione, che era, lo ricordiamo, rimasta indivisa tra i due. La scrittura privata che regolò questo passaggio di proprietà risulta un documento estremamente importante per ricostruire la storia della collezione²⁹⁶.

Dalla lettura si evince che fu il fratello Michele più che Nicola ad acquistare dopo la morte del padre altri oggetti con i quali arricchire la collezione; e che egli era già proprietario dei tre quarti del medagliere. Nicola però considerava il proprio prestigio talmente inscindibile da quello del Museo che aveva ereditato (e per il quale le fonti continuano a citarlo, anche dopo il 1847, come riferimento) che introdusse nella scrittura privata un principio di usufrutto della collezione, che sarebbe dovuta rimanere, sebbene di assoluta proprietà del fratello Michele; inalienabile e lasciata, presso il palazzo di via San Biagio dei Librai, dove entrambi vivevano, fino alla sua morte avvenuta nel 1851.

Già quattro anni dopo questa data, nella descrizione del Museo Santangelo pubblicata da Francesco Saverio Bruno, dei trecentocinquanta quadri complessivamente menzionati dal D'Aloe nel 1845 ne rimangono centotrenta²⁹⁷. Tuttavia il Museo continuava a essere visitato da illustri viaggiatori, come il marchese di Northampton che era stato presidente della Società Reale di Londra, e lord Seymour, membro del parlamento inglese²⁹⁸. Mostreranno di conoscere la

²⁹⁶ [...] Egli è perciò che desiderando io sottoscritto Nicola di assodare definitivamente ogni interesse col mio fratello Michele per tutto ciò che gli debbo, gli ò offerto in soddisfazione a conto di ciò che gli spetta in ducati 44890, i quadri, i libri, i vasi antichi, le medaglie antiche e moderne, le monete antiche ed altri oggetti di mia particolare proprietà in forza del testamento che fu del comune genitore Francesco [...]. Tutti i suddetti oggetti che trovansi nelle collezioni di famiglia sono riuniti ad altri di particolare acquisto di esso Michele, al quale appartengono pure molti libri, vasi antichi, quadri, più di tre quarte parti della collezione delle monete antiche, e delle medaglie antiche e moderne che in esse collezioni si trovano. Gli oggetti di mia particolare proprietà che offro in pagamento a mio fratello Michele si calcolano per la effettiva spesa che costarono alla famiglia, la quale mettendo a profitto le particolari cognizioni di Belle Arti e di Archeologia che aveva il defunto nostro genitore, e che abbiamo noi sottoscritti germani fratelli, non che molte favorevoli occasioni offertesi, li abbiamo spesso acquistati a prezzi discreti e vantaggiosi [...] egli è perciò che fraternamente e amichevolmente ne abbiamo fissato il valore a ducati venticinquemila colle seguenti condizioni: [...] che tutti gli oggetti restino nella casa di comune abitazione fino alla mia morte, onde ne possa ancora godere e non se ne possa alienare o distrarre alcuno, quantunque da questo momento essi passino in piena proprietà del qui sottoscritto mio fratello Michele [...]. ANN, notaio Gaetano d'Arienzo 1851 in Milanese 1996, p. 179, n.29.

²⁹⁷ Bruno 1845, ed. del 1855, p. 519.

²⁹⁸ Queste relazioni sono documentate da un piccolo gruppo di lettere scritte a nome di tali personaggi per chiedere di poter visitare la collezione Santangelo. Esse sono ancora conservate

pinacoteca anche le generazioni di conoscitori e storici dell'arte alle quali appartennero Waagen, come abbiamo visto, e Passavant prima e Cavalcaselle e Crowe dopo, che la citarono nella monografia su Raffaello a proposito del dipinto di Giulio Romano²⁹⁹.

Nel 1855-57, quando D'Ambra e De Lauzières descrissero, nella guida *Un mese a Napoli*, il palazzo Carafa Santangelo e le sue prestigiose raccolte d'arte, registrarono indirettamente l'ormai avvenuta morte di Nicola ma anche l'immutata tradizione di accoglienza che aveva contraddistinto i quattro decenni successivi³⁰⁰.

Nel 1865 Michele cercò di vendere, con la mediazione di Alessandro Castellani (che già nel 1860 aveva acquistato le gemme, poi confluite nelle raccolte del British Museum), la parte archeologica della collezione a due antiquari parigini, tali Rollin e Feuardent, offrendo però il diritto di prelazione al Comune di Napoli per l'intera raccolta. Il Comune, grazie anche all'attivo interessamento di Giuseppe Fiorelli, allora direttore del Museo Nazionale di Napoli, accolse la proposta, solo per la parte che rischiava l'espatrio, «riserbando per l'acquisto della quadreria di pronunciare il suo voto sopra un'altra Relazione che le sarà fatta da periti dell'arte»³⁰¹. Così il medagliere e le collezioni di vasi di terracotte di bronzi e di vetri antichi vennero trasportati al Museo Nazionale, ove il Comune accettò di depositarli e dove furono predisposte le sale per l'esposizione³⁰².

Nella stessa occasione, probabilmente, i due antiquari coinvolti fecero stimare anche la pinacoteca; un inventario manoscritto, in francese, stesso formato e stessa grafia di quello della sezione archeologica stilato in previsione della

presso i discendenti, ma costituiscono soltanto una minima parte della corrispondenza di questo genere di questo genere che doveva far parte dell'ormai disperso - nella sua integrità – archivio Santangelo. Altra traccia dei visitatori passati nelle sale del Museo è la raccolta di biglietti da visita, pure conservata dai discendenti, dei quali non mi è stato reso possibile prendere visione.

²⁹⁹ Crowe- Cavalcaselle 1884-1891, III p. 315.

³⁰⁰ D'Ambra- De Lauzières 1855-57, p. 1065.

³⁰¹ Lettera scritta da Fiorelli al Ministro della Pubblica Istruzione il 2 giugno 1865, conservata presso l'ASSAN e pubblicata in Milanese 1996, p. 180, n.32.

³⁰² Per un esame dell'allestimento cfr. Milanese 1996, p.177.

vendita³⁰³ fornisce autori, soggetti e materiali di 177 quadri, molti meno dei trecentocinquanta che annoverava D'Aloe nel 1845; anche se tra quelli erano inclusi anche i dipinti moderni che non vengono affatto presi in considerazione in questa occasione. Probabilmente si tratta del primo inventario a nostra disposizione, presumibilmente completo, almeno per i dipinti antichi, della Pinacoteca Santangelo, già in fase di declino.

Questa rimase, a differenza del medagliere, ancora nel palazzo di famiglia e fu oggetto di un successivo tentativo di vendita circa undici anni più tardi, come lascia supporre la pubblicazione nel 1876 di un catalogo, anonimo, ma corredato da preziose informazioni sui 146 dipinti considerati migliori: descrizione, tecnica esecutiva, misure, stato di conservazione e, talvolta, un commento critico o indicazioni sulla provenienza delle opere³⁰⁴. Ulteriori notizie sulla tentata vendita del 1876 non se ne hanno e anche dopo la morte di Michele, avvenuta in quello stesso anno, la terza generazione, forse anch'essa tribolata dai debiti, non abbandonò il proposito di dispersione messo in atto dal prozio Michele.

Nel 1893 la raccolta, ormai completamente chiusa al pubblico, risultava totalmente trasferita nella villa di famiglia a Pollena³⁰⁵

3.4 *La quadreria Capecelatro*

«Quando si va a Napoli bisogna vedere Pompei, il Vesuvio e l'Arcivescovo di Taranto». Questa frase pronunciata dal principe Enrico di Prussia a proposito di Giuseppe Capece-Latro³⁰⁶, rende immediatamente palese il ruolo centrale che questo personaggio occupò nella vita culturale napoletana.

³⁰³ in ASSAN, III D3

³⁰⁴ *Catalogo della pinacoteca dei marchesi Santangelo*, Napoli, Tip. Italiana, 1876.

³⁰⁵ Ceci 1893, p.149-152

³⁰⁶ La frase è citata da Benedetto Croce in un breve intervento del 1927 interamente dedicato al nostro personaggio, (Croce 1927, p. 159). Da questo momento useremo – diversamente rispetto ad altri – la dizione Capece-Latro, scelta dallo stesso arcivescovo in sostituzione di “Capecelatro” dopo studi di araldica compiuti per ricostruire le origini della sua famiglia.

Uomo assai longevo – nacque a Napoli nel 1744 per morirvi nel 1836 – Giuseppe Capece-Latro, culturalmente e, diremmo, biograficamente ancorato al secolo dei lumi, appartiene di diritto anche alla storia del primo Ottocento napoletano. Al centro di importanti vicende storiche, specialmente nel periodo compreso tra il 1799 ed il 1815, ricoprì importanti incarichi politici con Giuseppe Bonaparte e fu Ministro degli Interni di Gioacchino Murat³⁰⁷. Con la Restaurazione si ritirò dignitosamente a vita privata, continuando ad avere un ruolo di primo piano nella vita culturale della città attraverso il suo celebre salotto, entusiasticamente descritto dalla maggior parte dei viaggiatori di passaggio a Napoli.

Dopo gli anni della formazione universitaria, nell'ambito della quale ebbe come maestri Gaetano Genovesi ed Alessio Simmaco Mazzocchi, fu ordinato sacerdote nel 1766 e dal 1770 al 1786 visse a Roma dove, progredendo nella carriera ecclesiastica, ebbe modo di entrare in relazione con un celebre collezionista, il cardinale Stefano Borgia, che nel suo museo di Velletri aveva raccolto materiali antichi provenienti da tutte le parti del mondo suddivisi in dieci diverse classi³⁰⁸. Questa amicizia, che si protrasse per lungo tempo, e la grande vivacità dell'ambiente artistico della Roma degli ultimi trenta anni del secolo, fucina della cultura neoclassica, ebbero sicuramente grande peso nella sua formazione. Alle dottrine estetiche elaborate in quegli anni dal pittore Mengs – che egli conobbe personalmente quando era a Roma come prelado domestico di Clemente XIV, nel periodo in cui il papa chiamò l'artista boemo a lavorare presso la corte pontificia (1773-1777) – farà riferimento per le scelte relative alla quadreria che raccoglierà in seguito, ma che già dal 1778, anno in cui fu eletto a soli trentatré anni arcivescovo di Taranto, contava almeno un bozzetto raffigurante *La visione di San Francesco* donatogli dallo stesso Mengs, un proprio *Ritratto dipinto* da Pompeo Batoni, un *Ritratto d'ignoto* di scuola fiamminga donatogli dal cardinale Borgia nel 1776 ed una *Adorazione dei Magi* su rame, attribuita a

³⁰⁷ Per la vasta bibliografia di indirizzo storico relativa al Capece-Latro, ed al suo ruolo nell'ambito della corrente giansenista, si rimanda alla voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* redatta da P. Stella.

³⁰⁸ Cfr. Tiberia 1852, La collezione Borgia 2001

Rubens, donatagli dalla principessa Albano in occasione della nomina ad Arcivescovo³⁰⁹.

Dal 1778 fino al 1799 Capece-Latro risiedette nella città pugliese, non senza frequenti e lunghi soggiorni nella città natale, e restando comunque in contatto con gli ambienti romani, come dimostra il fatto che nel 1798 riuscì ad acquistare, con la mediazione di Canova, due dipinti di Girolamo Muziano, *San Francesco d'Assisi riceve le stigmate* e *S. Tommaso d'Aquino in preghiera* provenienti dalla chiesa della Concezione e che in occasione dell'occupazione di Roma e dello spoglio di molte chiese e conventi erano stati messe in vendita³¹⁰.

Agli anni pugliesi occorre fare riferimento per seguire la prima significativa fase della sua attività di collezionista e mecenate, essendo il nucleo di dipinti già posseduti alla fine del soggiorno romano, come abbiamo visto, frutto di doni più che di precise scelte. A Taranto, dopo aver promosso dei lavori di totale rinnovo dell'antico episcopio, «l'arcivescovo Capecelatro ha formato una villa amenissima avendo fatto costruire sotto la direzione dell'architetto Saverio Greco tarentino un ben ordinato casino, in cui ha riunito tutto ciò che ha potuto rinvenire di antichità patrie e tutto ciò che offre la numismatica tarentina, e la storia naturale del paese.»³¹¹.

Un altro scrittore ottocentesco, Alessandro Criscuolo, racconta che la villa era immersa in un giardino dove il raffinato committente «mise bassi rilievi figuranti amori arcadici o miti; Europa rapita, Diana cacciatrice tra le canne, venere pronuba e Bacco fanciullo facevano bella mostra di sé su quelle pareti»³¹². Dall'analisi delle due brevi descrizioni emerge l'idea di una piacevole villa dove

³⁰⁹ Queste e le successive notizie sulla provenienza dei dipinti sono tratte dal *Catalogue of the picture which formed the collections of Joseph Capece-Latro*, New York, 1835, pubblicazione della quale si parlerà in seguito.

³¹⁰ Così il catalogo citato descrive l'operazione: «During the disastrous occupation of Rome, after the departure of Pius VI in 1798, when many of the richest ornaments in the churches and palaces were pillaged by a lawless soldiery, canova wrote to the Archbishop, informing him that the two picture of Muziano having been taken from their altars, were exposed for sale, and advising him, a sit was a rare opportunity, to buy them. The Archbishop immediatly gave him an unlimited commission for the purpose, and these pictures were always shown to visitors as being two of the greatest ornaments of his collection» (Catalogue 1835, p. 18).

³¹¹ G.B. Gagliardo, 1811. Cit. in Peluso 1980, p. 38.

³¹² A. Criscuolo 1887. Cit. in Peluso, *op.cit.*,p. 40

la scultura, con ogni probabilità antica, trovava spazio, secondo tradizione, in giardino mentre in un luogo specifico, il «ben ordinato casino» Capece-Latro aveva costituito un vero e proprio privato museo, raccogliendovi “antichità patrie”- materiali archeologici come vasi e piccoli bronzi che il territorio tarantino restituiva con generosa copia³¹³- e la raccolta numismatica, pure orientata prevalentemente verso monete reperite in loco. Accanto a questo nucleo antiquario troviamo dei *naturalia*, probabilmente fossili e conchiglie, pure destinati a rappresentare «la storia naturale del paese». A tal proposito vale la pena ricordare che il Capece-Latro, in linea con il più aggiornato collezionismo di stampo illuministico diffusosi a Parigi³¹⁴, coltivò sistematicamente interessi naturalistici che lo condussero a pubblicare nel 1780 una *Lettera sulla conchiliologia de' mari di Taranto*, inviata a Caterina II di Russia unitamente a una collezione di conchiglie, ed una *Memoria sui crostacei di Taranto classificati secondo il sistema del ch.mo Linneo*, con una dedica a Gabriele di Borbone, scritta a Taranto nel 1782.

Nel febbraio del 1799, quando giunse a Taranto la notizia che a Napoli era stata proclamata la Repubblica, Capece-Latro riunì le autorità locali e i rappresentanti dei ceti cittadini e arringando il popolo davanti al Palazzo Arcivescovile spiegò che «i Governi sono nelle mani del Signore» e che «In provincia bisogna seguire la norma della capitale»³¹⁵. Piantato qualche giorno dopo l'albero della libertà davanti all'episcopio, l'Arcivescovo sfilò con la coccarda tricolore a capo di un corteo popolare. Il 24 ottobre, arrestato e condotto a Napoli in Castelnuovo, riuscì a uscire – dopo aver subito un celebre processo al

³¹³ Vale la pena ricordare che la prima segnalazione agli studi dell'esistenza di vastissimi depositi di terrecotte antiche a Taranta proprio nella zona occupata dalla villa dell'Arcivescovo, risale solo al 1879 ad opera del francese Lenormant. Ma già da molto prima gli scavi privati avevano portato alla luce materiali, specialmente vasi, che alimentavano già dalla seconda metà del Settecento il mercato antiquario napoletano (cfr. M.R. Borriello in *I Greci dell'Occidente*, Catalogo della Mostra, Napoli 1996). Del resto sappiamo che già prima del 1804, anno della morte di Stefano Borgia, il Capece-Latro gli aveva donato per il Museo di Veliterno «un insigne caduceo in bronzo trovato nel territorio tarantino», citato nella presentazione che l'erede del cardinale, Camillo Borgia, scrisse a Gioacchino Murat per presentargli in vendita la collezione (Documenti 1878-1880, II, p. XIX).

³¹⁴ Sull'argomento cfr. K. Pomian, *Medaglie: Conchiglie= Erudizione: Filosofia*, in Pomian 1987, pp. 163-184

³¹⁵ In Stella, *op. cit.*, p. 21.

termine del quale fu condannato – nel febbraio del 1801, solo in seguito ad un indulto sovrano.

Da questo momento Capece-Latro si trasferì stabilmente a Napoli, dove abitò nello stesso appartamento di Palazzo Sessa già occupato da Sir William Hamilton³¹⁶. Qui lo visitò nel 1804 il drammaturgo tedesco Kotzebue che ce ne ha lasciato un efficace ritratto umano. A proposito della raccolta scrive: «egli possiede molti buoni quadri e una collezione di vasi etruschi che sono, a quanto dicono, di grande valore». Sulla raccolta numismatica si sofferma più estesamente: di questa l'Arcivescovo ne va particolarmente fiero e «ne possiede più di 2000 solo di Taranto»³¹⁷.

Nel 1805 Capece-Latro fu visitato da numerosi personaggi di spicco nel panorama della cultura europea tra cui M.me de Staël che inserirà la descrizione dell'appartamento del prelado nel romanzo a carattere autobiografico *Corinna*; Elisa von der Reke, che visitò sia la residenza napoletana che il casino di delizie di Portici, la villa Leucopetra, descrivendola nel suo giornale di viaggio³¹⁸ o il pittore Giuseppe Bossi, in viaggio a Napoli nel 1810 che, voce fuori dal coro, così parla del suo ospite e della sua collezione: «[...]Monsignore è di amabile conversazione, erudito assai, ma indulgente battezzatore in fatto d'arti, e facile piegatore di antichità, e altissimo estimatore delle cose sue[...]»³¹⁹.

In generale, dalle notizie offerte dai visitatori di questo primo decennio del secolo emerge un'immagine della raccolta napoletana, nella sua dislocazione tra le residenze di Capece-Latro, ben poco strutturata rispetto al progetto più coerente della villa tarantina. Il nucleo principale della piccola – e, a quanto pare, non eccellente – quadreria è comunque esposto a Portici, insieme a parte degli oggetti antichi, specialmente le sculture che continuano a occupare spazi aperti, collocazione espositiva ritenuta più idonea, mentre a Palazzo Sessa si conservava la collezione glittica e materiali antichi e moderni di ridotte dimensioni. Questa

³¹⁶ Una pianta moderna di questo appartamento è pubblicata da C.Knight in *La quadreria di Sir William Hamilton a Palazzo Sessa*, in «Napoli Nobilissima», XXIV, 1985, p. 45-49.

³¹⁷ Kotzebue 1806, p. 264.

³¹⁸ *Tagenbuch einer reise durch einen Theil Deutschlands und durch Italien*, Berlin, 1815-1817.

³¹⁹ *Diario* manoscritto pubblicato in Nicodemi 1960, p. 596-597.

sistemazione perdurerà fino al 1812 quando l’Arcivescovo, farà trasferire la quadreria nell’abitazione napoletana.

Durante il decennio francese Capece-Latro, seppure membro del Consiglio di Stato, non sempre nella fase Giuseppina accettò le responsabilità di governo alle quali veniva chiamato, mentre con l’arrivo di Gioacchino Murat – anche se sarà con Carolina che stingerà un serrato rapporto – si impegnò più intensamente divenendo, tra l’agosto del 1808 ed il novembre del 1809, Ministro degli Interni. Se la sua attività politica, in quegli anni, fu di scarsa incisività, tuttavia l’Arcivescovo godè di uno straordinario prestigio culturale che lo mise in contatto con l’*élite* culturale napoletana o di passaggio a Napoli, e con gli ambienti artistici legati alla corte.

Un interessante carteggio tra Capece-Latro e Carolina chiarisce alcuni dettagli del loro rapporto, consentendoci di precisare meglio alcuni aspetti relativi al nostro argomento³²⁰ e dell’influenza nelle scelte artistiche che, in diverse occasioni, esercitò presso la sovrana l’Arcivescovo. Quest’ultimo affiancava la regina, con il ruolo di consulente antiquario, nella raccolta e nell’allestimento del nascente Museo Palatino³²¹, ed era, com’è noto, suo accompagnatore in molte delle frequenti visite agli scavi di Pompei ed Ercolano.

Inoltre i consigli di Capece-Latro indirizzarono Gioacchino Murat, come genericamente riferiscono alcune fonti, verso l’acquisto della già citata collezione del cardinale Stefano Borgia, amico e protettore dell’Arcivescovo durante gli anni trascorsi a Roma. Alla morte del cardinale la raccolta, ereditata dal nipote

³²⁰ Il carteggio, la cui esistenza fu segnalato da Angela Valente, negli anni ’40 del 1900, ai tempi dei suoi studi dedicati al regno di Gioacchino Murat, è conservato presso l’ASNa, Archivio Borbone. Si tratta di un folto gruppo di lettere indirizzate da Carolina all’Arcivescovo e sequestrate dai funzionari borbonici alla morte di Capece-Latro. Purtroppo, corre l’obbligo di segnalare che il fascio da me consultato non contiene, ormai, che un esiguo e, relativamente significativo, quantitativo di lettere. La maggior parte è da considerarsi disperso o non più collocate all’interno di questo fascio.

³²¹ «Sua maestà la Regina mi incarica di pregare Vostra Eccellenza di voler dare degli ordini per fare ritirare e collocare gli oggetti di antichità che si trovano in diverse stanze del Museo di Portici, che sua Maestà sta per riunire nei suoi appartamenti. Sua Maestà ha indicato oggi queste stanze agli architetti e al custode di Portici» (Lettera del segretario di Carolina, abate Janvier, a Giuseppe Capece-Latro, 10 maggio 1809. ASNa, Archivio Borbone, b.318). Per il Museo della Regina, cfr. D’Autilia 2007, p.295-308.

Camillo, era stata già acquistata da re Cristiano di Danimarca – lo stesso sovrano che nel 1820 acquisterà la collezione archeologica dell’Arcivescovo di Taranto – ma questi vi dovè però rinunciare non avendo il Pontefice concesso il permesso per l’esportazione. Presa in considerazione, in seguito, dallo stesso Napoleone, con il quale non fu trovato l’accordo finanziario, la collezione fu proposta, nel settembre del 1814, a Murat che ne affidò la valutazione ad una commissione formata da Rosini, Carelli e Arditì, membri dell’Accademia di Belle Arti. Camillo Borgia a questa data doveva già aver conosciuto la coppia Murat, se è vero quanto affermato in seguito da Carolina, e cioè che alcuni dipinti da lei posseduti e portati via da Napoli nel 1815 le erano stati venduti proprio da

«[...] M.r Borgia Romain qui souvent pressé par le besoin d’argent, trouvait très commode pour s’en procurer, de déposer chez M.r Soissons, directeur de mon Musée particulier, des tableaux qu’il ne voulait plus ensuite reprendre, me forçant pour ainsi dire malgré moi, d’en faire l’achat».³²²

In seguito al parere favorevole espresso dalla commissione incaricata di valutare la collezione Borgia, l’acquisto fu perfezionato nell’ottobre del 1815, anche se la consegna, ostacolata dai ben noti accadimenti politici, avvenne soltanto nel 1817. Altra importante collezione acquisita grazie a Giuseppe Capece-Latro è la stessa raccolta numismatica di quest’ultimo. Il medagliere così rinomato e menzionato da tutti i visitatori della raccolta, fino al 1810, fu infatti, secondo Angela Valente, donato a Murat³²³. Ma alcune righe di una lettera del 30 aprile del 1810 del carteggio privato tra Carolina e l’Arcivescovo ci consentono di precisare i contorni della vicenda:

«[...] il Re ha deciso di acquisire il vostro medagliere [...] e vi darà in cambio un bene demaniale. Voi potrete proporre le [...]?] che vi converranno maggiormente e che

³²² Il brano riportato è contenuto in una nota, conservata presso l’ASNa, Archivio Borbone, f. 567, scritta nel 1820 da Carolina e destinata al principe di Metternich per giustificare il possesso di alcuni oggetti d’arte che alla sua partenza aveva portato con sé e che i Borbone reclamavano. Il documento è stato pubblicato integralmente da A. Valente in Valente 1966-67, p. 391-99. Il passo citato è a p. 397.

³²³ Valente 1941, p.244-45. L’ipotesi è stata riproposta in Napoli 1997, I, p. 241. In entrambi gli interventi si fa riferimento ad una lettera, conservata tra le carte murattiane finite in Francia, di Gioacchino indirizzata al Maresciallo di campo; in essa è scritto: «Si è accettata l’offerta dell’Arcivescovo di Taranto del suo medagliere. Si farà preparare un locale conveniente nel Palazzo del Principe reale Achille [Palazzo Salerno] e se ne farà un inventario».

realizzeranno la somma che voi desiderate, ma non dovete scegliere il casino di S. Lucia, che il re desidera conservare [...]»³²⁴.

Si trattò dunque di uno scambio e non di un dono. Del resto l'offerta di beni demaniali in cambio di oggetti d'arte che i Murat considereranno poi di proprietà privata, è nota anche in altri casi, come ad esempio l'acquisto dei vasi etruschi della collezione di Giovanni Caminada (o Caminati, come riferisce Carolina stessa) che pure, stando a quanto affermato da Raffaele Gargiulo nella sua guida al Museo Nazionale, furono pagati con beni demaniali³²⁵. Questo dato può risultare interessante se considerato alla luce del problema dell'allodialità dei beni artistici e archeologici nel Regno di Napoli che sempre ha stimolato il dibattito in sede legislativa³²⁶ soprattutto nell'ambito dell'esportazione, esercitata talvolta con particolare disinvoltura. Le medaglie, seguendo la sorte di altri oggetti del Museo Palatino che Carolina portò con sé al momento di abbandonare Napoli, furono spedite poi a Vienna, come già segnalato da Antoine-Claude Valery nel 1842, in un'edizione aggiornata delle sue memorie del viaggio a Napoli³²⁷.

Altro tema ricorrente nel carteggio più volte citato è l'interesse per le conchiglie, che già abbiamo riscontrato negli anni tarantini dell'Arcivescovo e che, evidentemente, coinvolgeva anche Carolina la quale, in una lettera del 24 aprile 1809 fa scrivere a Capece-Latro dal suo segretario per sapere se erano arrivate le conchiglie da Taranto sul modello di quelle mostrategli in precedenza³²⁸.

Il rapporto con la regina, dunque – molto intenso anche a proposito della gestione della Casa Carolina (della quale Capece-Latro fu anche presidente) e della Casa di Aversa, due conservatori femminili ai quali la sovrana era

³²⁴ ASNa, Archivio Borbone, b. 318, Lettera di Carolina Murat a Giuseppe Capece-Latro, 17 gennaio 1810.

³²⁵ Gargiulo 1864, p.273

³²⁶ Cfr. D'Alconzo 1995; Fittipaldi 1995; Milanese 1995. Riferito al periodo murattiano è l'intervento di A. Valente già citato nel quale la studiosa rende nota la lettera di Carolina a Metternich nella quale è la regina stessa ad affrontare come problema da chiarire il discorso sulla proprietà dei beni artistici collezionati a Napoli dalla coppia Murat. In proposito si veda anche Murat 1863

³²⁷ Valery 1842, p. 364

³²⁸ ASNa, Archivio Borbone, b. 318, lettera scritta dall'abate Janvier, segretario della regina, a Giuseppe Capece-Latro il 24 aprile 1809.

particolarmente legata – investì tutti gli interessi collezionistici, in un felice sodalizio culturale nel quale la regina svolse un ruolo di primo piano.

A Capece-Latro, anche in forza della sua posizione di Ministro *degli Interni*, ma specialmente per il suo riconosciuto ruolo di *homme de goût*³²⁹, fu spesso affidato l'incarico di seguire le vicende delle opere commissionate dalla coppia reale. Tra gli artisti più celebrati con i quali Capece-Latro mantenne i contatti, grazie al suo ruolo ufficiale – essendone però amico ben oltre i limiti cronologici del suo incarico politico – troviamo Antonio Canova.

Il primo incontro partenopeo tra i due avvenne nel 1807, in occasione del viaggio compiuto dallo scultore per discutere della collocazione della statua equestre commissionatagli da Giuseppe Bonaparte. Secondo quanto riferito da Borzelli, l'artista in quell'occasione soggiornò presso l'Arcivescovo, e questo certamente testimonia di precedenti incontri, probabilmente avvenuti a Roma tra il 1780 ed il 1787, periodo entro il quale coincisero i soggiorni romani dei due. Il loro rapporto continuò anche durante la permanenza a Taranto dell'Arcivescovo, dato che Canova nel 1798 pensò di comunicargli della vendita sul mercato romano di due dipinti di Girolamo Muziano, che acquistò poi per conto dell'Arcivescovo. Nel 1808 lo scultore scrisse, rispondendo ad una richiesta di Capece-Latro, per offrire alcuni consigli in merito alla riforma del Pensionato Artistico a Roma, indispensabile supporto formativo per l'Accademia di Belle Arti che proprio nel decennio francese ebbe un nuovo impulso organizzativo.

Un gruppo di lettere inviate dall'Arcivescovo allo scultore lungo un arco cronologico che va dal 1811 al 1822, anno della morte dell'artista, ci sarà utile per tracciare un profilo abbastanza definito del seguito di questo rapporto³³⁰. Il carteggio parte dal 1811, anno in cui Canova, pur dovendo tornare a Napoli per eseguire i ritratti dei reali, cercò di rimandare la partenza per Roma; Capece-Latro

³²⁹ A lui la regina ricorreva anche per consigli su stoffe e arredi da scegliere, mentre in una lettera dell'11 gennaio 1810 lo prega di curare la selezione di alcuni piccoli oggetti in corallo da inviarle a Parigi per piccoli doni. ASNa, Archivio Borbone, b. 318.

³³⁰ Il gruppo di lettere di Canova, conservato presso la biblioteca comunale di Bassano, è stato reso noto da Hugh Honour che ne ha pubblicato ampi stralci in Honour 1984. Lo studioso però considera il 1807 l'anno del loro primo incontro.

gli inviò, allora, alcune lettere per garantirgli la sicurezza del viaggio, assicurandolo sulle precauzioni prese per proteggerlo. Nel novembre dell'anno successivo l'artista scrisse per supportare la candidatura del pittore svizzero Berger alla cattedra di pittura all'Accademia di Belle Arti al posto del pur noto Denis; Capece-Latro si impegnò a fare quanto in suo potere ed effettivamente l'incarico fu poi affidato al Berger. Nel gennaio del 1813 Canova fu ancora a Napoli, ed Honour ipotizza abbia frequentato piuttosto assiduamente l'Arcivescovo dato che il tono delle lettere successive diviene via via più amichevole. Nel luglio di quello stesso anno Capece-Latro gli propose di decorare il suo "casinetto", da identificare con tutta probabilità con la villa di Portici:

«Ho bisogno di voi per il mio casinetto; e come? Eccolo, nella nuova mia abitazione in città ho trasportato tutta la collezione di quadri: il salone del casino resta nudo, e bisogna vestirlo con dei bassorilievi a stucco facendo scelta de' più famosi. Il numero di essi non oltrepassa quello di sei [...]»³³¹

La lettera – nella quale sono inoltre fornite le misure dei bassorilievi, dei quali quattro dovevano misurare palmi 4x8, e gli altri due palmi 3x4 – ci consente di indicare con certezza il 1813 l'anno in cui la quadreria fu allestita a palazzo Sessa dove resterà, come vedremo, fino al 1836. La commissione non ebbe seguito; le difficoltà create dalla poca sicurezza delle vie di comunicazione in quegli anni indussero Capece-Latro a rinunciare, comunicando la sua decisione a Canova in una lettera dell'agosto dello stesso anno.

Nel maggio del 1814, insieme ai busti reali – oggi dispersi – lo scultore inviò, destinandole a Capece-Latro, alcune stampe non meglio specificate, per le quali l'Arcivescovo lo ringraziò con una lettera.

Con una missiva dell'alto prelado del 17 gennaio del 1817 si aprì la vicenda di una commissione a Canova da parte di un personaggio della famiglia Marulli, che Honour non sa se identificare con Sebastiano o Paolo, e che noi proponiamo di individuare nel secondo, che scriverà a vicenda conclusa, per ringraziare Canova. L'incertezza di Honour è forse motivata dal fatto che la scultura risulterà poi nella collezione di Sebastiano, ma essa vi pervenne

³³¹ Honour 1984, p. 214, lettera del 25 febbraio 1813, Capece-Latro a Canova

attraverso il testamento della zio Paolo, del quale abbiamo accennato nelle pagine precedenti. Riproporremo qualche stralcio di queste lettere anche per entrare nello spirito e nella dinamica di una commissione all'ormai affermato artista da parte di un personaggio certamente minore rispetto ad altri committenti di Canova e che, pur di ottenere qualsiasi opera dell'artista, ricorse alla mediazione dell'Arcivescovo di Taranto.

«Sarà mai capace il buon Canova di negare a un vecchio amico una memoria gioconda? Sia pure qualunque il soggetto; sia cosa già fatta or preparata e poi rimasta; sia infine una parte di Canova, tutto sarà gradito, e il mio povero cavalier Marulli sarà contento di possederlo a qualunque costo. Avrò Canova il barbaro piacere di negarlo al suo innamorato Arcivescovo? Imploro tutte le grazie che circondano quel sublime locale dedicato alle muse, imploro...Basta così...Già sento la voce del mio amico che mi assicura e son contento...nascondete a Berio (che ora è con voi) le mie premure per Marulli. Io voglio sorprenderlo al suo ritorno [...]».³³²

Questa e le successive lettere riguardanti la stessa vicenda sono particolarmente interessanti in quanto, oltre a fornire preziose notizie circa l'attività di collezionista di Paolo Marulli ed i rapporti tra Francesco Maria Berio e Canova – documentati peraltro attraverso altre vie e di cui si è fatto cenno – delineano i contorni di un vero e proprio *entourage* nell'ambito del quale Capece-Latro, con Berio, assume un ruolo centrale, probabilmente dovuto anche all'ampiezza delle sue relazioni e al suo prestigio sociale oltre che per il suo riconosciuto "buon gusto".

In una successiva lettera l'Arcivescovo di Taranto riferisce a Canova l'attesa generata dal suo impegno a fornire un'opera:

«Caro Canova, se il vostro cuore non rispondesse con tante energie alle voci dell'amicizia, la vostra mano non potrebbe esprimere con tanta forza le bellezze della natura.ero ben persuaso che il cavalier Marulli sarebbe stato contento della vostra risposta darà luogo a una festa di prima classe. Già si destina il locale dove sarà consacrato alla posterità il nome di Canova; si cerca un lume vantaggioso, si formano disegni... Ma il momento fortunato sarà di molto lontano? Si parla di qualche cosa invenduta... si nomina Ebe ... Si dice ... Basta cos'. Canova ha promesso [...]»³³³.

Canova, come riferisce Honour, aveva presso lo studio in quel periodo una quarta versione dell'*Ebe* commissionatagli dalla contessa Veronica Guarini. Lo

³³² Honour 1984, p. 217; Lettera di Giuseppe Capece-Latro a Antonio Canova, 17 gennaio 1817

³³³ Cfr. Honour 1984, p. 217-18, lettera di Giuseppe Capece-Latro a Antonio Canova, 2 febbraio 1817

studioso inglese ha verosimilmente supposto che il lavoro promesso potesse essere una seconda versione della *Danzatrice con le mani sui fianchi*, oggi all'Ermitage.

Capece-Latro curò anche i dettagli economici della vicenda, stavolta scrivendo non direttamente a Canova ma al suo fratellastro Giovan Battista Sartori:

«Ottimo fu il disegno da voi immaginato per l'acquisto della graziosa fanciulla, e son sicuro che verificatosi il divorzio sarà molto ben accolto dal mio amico Marulli. Per combinare poi l'affare col maggior accerto bisogna che col massimo segreto mi facciate sapere il quantitativo della dote che pretende il Padre di famiglia, e questo arcano resterà sepolto nel nostro carteggio, poiché non dobbiamo parlare al pubblico delle nostre idee.»³³⁴

Alla lettera risulta aggiunta da altra mano la nota «risposto il 22 luglio col prezzo zecchini 2000». Il prezzo era quello allora richiesto dall'artista per una statua a figura intera, ma l'opera che giungerà a Napoli sarà il *Busto di vestale*, che possiamo identificare con quello oggi presso la fondazione Gulbenkian, al ricevimento del quale si Capece-Latro che Paolo Marulli inviarono una lettera di ringraziamento a Canova.

Non solo con Canova Capece-Latro ebbe rapporti diretti. Come ebbe a dire lady Blessington «La sua passione per le Belle Arti e l'incoraggiamento che dà agli artisti fa sì che la sua casa sia frequentata dai migliori di questi; grazie alle sue raccomandazioni molti che avrebbero trascorso una vita infelice senza farsi conoscere, hanno trovato i loro mecenati»³³⁵. Tra questi certamente Rudolph Friederich Surland, pittore tedesco che – già a Roma dal 1808, dove eseguì un ritratto di Canova – fu a Napoli nel 1812. Capece-Latro gli commissionò un *San Pietro in carcere*, una *Carità romana*, la grande tela con *Teseo e Arianna* ed un suo *Ritratto*. In una lettera a Canova, ancora nel 1817, l'Arcivescovo scriveva

«Il mio pittore Surland mi scrive dalla sua patria gelata. Egli sospira l'Italia; vorrebbe rivedere Partenope; ma Taranto non ha più i mezzi né gli arcimezzi [...]»³³⁶

³³⁴ Cfr. Honour 1984, p. 218, lettera di Giuseppe Capece-Latro a Giovan Battista Sartori, n.d.

³³⁵ Cit. in Clay 1974, p. 131

³³⁶ Cfr. Honour 1984, p. 219, lettera di Giuseppe Capece-Latro a Antonio Canova, 21 gennaio 1817

Anche il pittore siciliano Litterio Subba trovò in Capece-Latro un protettore, che lo presentò al celeberrimo Canova:

«[...] Io lo presento al mio Canova a ciò il talento di questo giovane venga conosciuto. L'impegno del mio raccomandato sarebbe quello di disegnare l'interno del vostro studio con il ritratto del nostro Fidias moderno [...]»³³⁷

La mediazione dovè risultare efficace dato che la tela di Litterio Subba, *pendant* di un altro dipinto raffigurante lo studio di Thorvaldsen, sarà poi effettivamente eseguita e esposta a Napoli nel 1830, come risulta dal catalogo dell'esposizione borbonica di quell'anno.

Al 1813, ancora negli anni murattiani dunque, risalgono le prime lettere conservate in un altro interessante carteggio, quello con Tecla Ludolf: 22 lettere che giungono fino al 1820³³⁸. Da queste emerge un dialogo tra “cultori delle arti belle”, fatto di paterni consigli dell'Arcivescovo alla giovane amica, pittrice dilettante, e reciproche presentazioni di artisti. Il 10 ottobre del 1813 Capece-Latro scrive:

«Gentilissima Teclina. Il sigor Harold mi si presentò con vostra graziosa letterina [...] Spero che S.M. la Sovrana voglia degnarsi di conoscere da vicino il talento di questo giovane artista, e proteggerlo nella sua dimora in questa capitale [...] Visitate il mio pittore Carelli prima che il mio quadro dell'incendio di Borgo mi sia spedito»³³⁹.

Il riferimento riguarda le copie degli affreschi vaticani di Raffaello commissionati dall'Arcivescovo a Domenico Carelli jr.³⁴⁰, mentre un altro brano del carteggio documenta un ulteriore soggiorno presso Palazzo Sessa

«Canova si trattenne pochi giorni meco nella visita che ha fatto al suo cavallo vicino a fondersi: anche lo scultore Rauch e il famoso Camuccini vennero a passare qualche giorno nella nostra Partenope»³⁴¹.

³³⁷ Cfr. Honour 1984, p. 219, lettera di Giuseppe Capece-Latro a Antonio Canova, 20 aprile 1819

³³⁸ Le lettere, la cui esistenza era già stata segnalata da Benedetto Croce che ne commentava brevemente il contenuto, sono conservate presso la Biblioteca della Società napoletana di Storia Patria nel Fondo Ludolf.

³³⁹ Fondo Ludolf, lettera di Giuseppe Capece-Latro a Tecla Ludolf, 10 ottobre 1813

³⁴⁰ Non poteva trattarsi di Domenico Carelli Sr., padre di Francesco, poiché questi muore, stando a quanto afferma l'Ortolani, nel 1804 (Ortolani 1970, p.164).

³⁴¹ Fondo Ludolf, lettera di Giuseppe Capece-Latro a Tecla Ludolf, 16 giugno 1818.

Nel 1815 la già citata di Romanelli costituisce la migliore immagine della collezione quando – sebbene già priva del prezioso medagliere – è ancora costituita da un considerevole nucleo di antichità e più di sessanta quadri disposti in sette sale, descritte una ad una³⁴².

Nella prima Anticamera erano esposti: *Mosè ritrovato nel fiume* assegnato a Paolo Farinati (definito nella guida di Romanelli allievo di Tiziano), la *Caduta di San Paolo* attribuito a Paolo Veronese ed *I tre angeli comparsi ad Abramo*, creduto opera di Tiziano. Nella seconda Anticamera: *San Francesco d'Assisi* di Salvator Rosa, un bozzetto di Luca Giordano per un quadro per la chiesa napoletane di S. Maria del Pianto, un *Ritratto* attribuito a Van Dyck, un *Autoritratto* a Giorgione, il *Sogno di Giacobbe* a Rubens, ed il *Salvatore con la croce* a Correggio.

Nel Gran Salone trovavano posto: «oltre varj gran quadri del Giordano» si osservavano *Erodiade con la testa del Battista* creduto del Guercino, la *Cena di Erode* del Jordaens, *Presentazione di Maria al tempio* e *Cristo cadente sotto la croce* di Murillo (citato come «capo d'opera dell'arte» da M.me De Staël nel suo romanzo *Corinna*), *San Francesco con le stimmate* del Muziano (di cui ne aveva parlato anche Lanzi), e l'*Ingresso di Teseo nel Labirinto* di Suhrlandt. Nella stanza dello studio: *Adorazione dei Magi* di Giulio Romano, una *Testa di Vecchio* del Barocci, un *Apparizione della Vergine a Sant'Antonio* «che si crede di Guido», il *Trionfo della Croce* dell'Albani, un *Ritratto di Masaniello* su vetro, ed uno della moglie attribuiti a Velàzquez «che vi pose la sua cifra», un *Cristo bambino che cammina sugli strumenti della sua passione* di Guido Reni, il *Martirio del Tiranno Policrate* assegnato a Rembrandt, *Susanna* ed un *Cristo in croce* ad Annibale Carracci, *i cinque Sensi* attribuiti a Caravaggio, una *Testa* al Correggio, una *Sacra Famiglia* «creduta di Raffaele» proveniente dalla galleria Barberini e un'*Adorazione dei Magi* sopra rame presentata come opera di Rubens.

³⁴² «Qui in nobile appartamento abita monsignor D. Giuseppe Capece-Latro, arcivescovo di Taranto. Questo detto prelato, che ama e conosce moltissimo le belle arti, ha qui una famosa quadreria, ed un nobile museo di antichità, che sarebbe cosa ben lunga a descrivere. I quadri de' più rari pennelli al numero di 60, e più, occupano sette stanze. Io ne sceglierò solamente alcuni»(Romanelli 1815, p. 103).

Nella stanza da letto: arazzi con la *Sacra Famiglia* «tirata da Rubens». Nell'ambiente definito da Romanelli Museo – dove cioè era esibita la raccolta di vasi magno-greci, di pietre incise e bronzi, insieme agli smalti ed altri oggetti di piccole dimensioni – erano sistemati anche alcuni dipinti: un quadretto sopra rame di Gerrit Dou raffigurante un *Venditore di uccellami*, un *Paesaggio* di Ridolfo Suhrland, *L'ingresso della grotta di Pozzuoli* di Joseph Rebell e due *Vedute con bestiame* del Denis. « Nelle retrostanze si vedono molte copie tirate da celebri originali in Roma da Domenico Carelli Tarentino, come la *Nascita del Redentore* e *La Fuga in Egitto* di Paolo Binch ed altri che tralascio»³⁴³.

Le presenze all'interno della quadreria sono sostanzialmente riconducibili ai quattro filoni principali, già indicati da Gérard Labrot, come costitutivi delle pinacoteche napoletane fin dal Seicento: scuola veneziana (sono menzionati quadri attribuiti a Tiziano, Veronese, Giorgione, Paolo Farinati), napoletana (pochi in verità se si escludono i “varj gran quadri “ di Luca Giordano e Salvator Rosa), fiamminghi (Romanelli cita quadri attribuiti a Rubens, Rembrandt e Van Dyck, assieme a Gerrit Dou, specialista in quadri di piccole dimensioni). Il gruppo più rappresentato è sicuramente quello del classicismo romano-emiliano: da una *Sacra Famiglia* “creduta di Raffaele” già in collezione Barberini, a Giulio Romano, Correggio, Annibale Carracci, Guido Reni, Guercino.

Non sembra possibile rintracciare un'idea di suddivisione per scuole nella disposizione dei dipinti attraverso le prime quattro sale – solo nella prima sono citati unicamente tre dipinti di scuola veneta, ma bisogna tener presente che la descrizione di Romanelli non è sistematica ma parziale – né di ordinamento per generi. Questo non deve stupire perché se è vero che le scuole di Lanzi erano già state acquisite al livello di coscienza critica almeno da una certa élite intellettuale, di contro il Real Museo Borbonico ancora nel 1822 conservava un allestimento basato unicamente su criteri decorativi.

Nel gran Salone, come sempre, ambiente destinato alle funzioni di rappresentanza, erano raccolti prevalentemente quadri di grandi dimensioni. Nella

³⁴³ Romanelli 1815, p. 105

stanza da letto, invece Romanelli cita solo gli arazzi di soggetto sacro, mentre un gruppo di paesaggisti “moderni” decorava – sembra essere la loro precisa funzione – la stanza detta propriamente del Museo. La presenza di questi artisti sottolinea, ancora una volta, il legame con Carolina Murat, che chiamò a Napoli sia Suhrlandt – per dipingere i ritratti della coppia reale e l’affresco raffigurante *La battaglia di Eylau* nella Sala di Alessandro nella reggia di Caserta³⁴⁴ - che Denis e Rebell a cui commissionerà, nel 1813, un anno dopo il dipinto per l’Arcivescovo, una serie di tredici vedute di cui si parlerà più avanti.

Da rilevare, infine, la presenza di due ritratti su vetro di Masaniello e la moglie, inverosimilmente, attribuiti a Velàzquez, che Capece-Latro mostrò con orgoglio anche a Lady Morgan nel 1821; questi vanno considerati unitamente alla notizia, pure riferita da Romanelli, che l’Arcivescovo aveva raccolto in due grossi volumi molti documenti riguardanti la rivolta di Masaniello «cioè ordini, bandi, manifesti e decreti stampati colle firme autografe e sigilli, come venivano fissati sulle mura»³⁴⁵. Ciò risponde alla migliore logica antiquaria che accostava al documento cartaceo il documento iconografico; ma non va trascurata una valenza politica nell’interesse dedicato alla ricostruzione di una importante vicenda rivoluzionaria della storia della città verificatasi nel secolo XVII.

La quadreria descritta da Romanelli restò sostanzialmente invariata, accresciuta solo di circa una ventina di quadri, fin quasi alla morte dell’Arcivescovo, frequentemente visitata e descritta da quasi tutti i viaggiatori di passaggio nella Napoli della Restaurazione. Capece-Latro, tuttavia, pur ritiratosi dignitosamente dalla scena politica dei nuovi tempi ed emarginatosi rispetto alla vita di corte borbonica, continuò ad animare le serate culturali e mondane napoletane. Il suo ricercato salotto, così ben descritto da Lady Morgan che vi fu più volte ricevuta³⁴⁶, era frequentato da personaggi come Teodoro Monticelli,

³⁴⁴ Cfr. Scognamiglio 2004

³⁴⁵ Romanelli 1815, p. 103

³⁴⁶ La viaggiatrice inglese commentò anche l’appartamento di Capece-Latro a Palazzo Sessa: «Il palazzo dell’Arcivescovo Capecelatro è una costruzione molto irregolare sistemata su un promontorio che domina la veduta della baia: gli appartamenti privati sono ricchi comodi e eleganti e puliti, le stanze di rappresentanza sono vaste e nobili. La galleria è arricchita da qualche

Francesco Santangelo, l'astronomo Piazzzi, Lucio Caracciolo di Roccaromana e specialmente dai membri della famiglia Ricciardi con cui condivideva con Capece-Latro un intenso passato murattiano. Il suo Museo privato continuava a offrire agli studiosi materiale su cui discutere, così come era già accaduto nel decennio francese quando Francesco Maria Berio pubblicò una *Lettera in dilucidazione di un vaso etrusco* dedicata all'Arcivescovo, alla cui collezione il vaso apparteneva, così come pure fece, nel 1811 Angelo Antonio Scotti³⁴⁷. E' proprio la centralità della casa, e della collezione, di Monsignor Capece-Latro nella vita culturale partenopea che deve essere tenuta in considerazione, essendo la sua pinacoteca, forse non eccellente dal punto di vista di un esperto conoscitore, ma imprescindibile tappa per i viaggiatori, gli artisti e i loro mecenati napoletani.

Le condizioni economiche dell'Arcivescovo erano però certamente peggiorate. Dal 1817, pur conservando il titolo di Antico Arcivescovo di Taranto, riceveva una pensione mensile di solo cento ducati. Nel 1820 quindi alienò, se non proprio tutta, una cospicua parte della raccolta archeologica in favore di Cristiano Federico di Danimarca³⁴⁸ ed il 14 febbraio del 1821 essa era già tutta stivata in 25 casse, a Portici, pronta per essere imbarcata. Nella relazione della Commissione incaricata di esaminarla si parla di

« [...] dugentotre vasi, così detti etruschi, centocinquanta pezzi di bronzo antichi, settantadue terrecotte ed i seguenti quattordici pezzi di marmo, cioè un ara, un tripode con logoratissime figure a bassorilievo, dieci teste al naturale (due delle quali forse moderne), un torso con testa di putto anche al naturale, un vaso moderno a due manichi con bassorilievo di figure che rappresentano forse un Bacchanale, e diversi frammenti [...]»³⁴⁹.

Questa notevole vendita dovette dare una discreta boccata d'ossigeno alla situazione economica dell'Arcivescovo, ma non poteva risolvere definitivamente i suoi problemi economici. Già dal febbraio del 1822 è infatti documentato un primo tentativo di vendere la pinacoteca. Ciò risulta da una delle ultime lettere

quadro di Salvator Rosa, di Tiziano, Giorgione, Correggio, Caravaggio, Luca giordano e Murillo; ma le sue medaglie e pietre incise sono ancora più rare dei quadri.» (L. Morgan 1821, p.183-184)

³⁴⁷ Berio 1808 e Scotti 1811

³⁴⁸ Gli oggetti provenienti dalla Collezione Capece-Latro si trovano oggi al Nationalmuseet a Copenaghen.

³⁴⁹ Relazione della Commissione incaricata di concedere il permesso di esportazione, ASSAN, IX E 1, f. 13.

all'amico Canova, che morirà in quello stesso anno dopo un altro viaggio a Napoli:

«Caro Canova, avremo il ministro della Gran Bretagna il nostro amico Hamilton [...] Io voglio disfarmi di tutto ciò che mi fu caro per lasciar questo soggiorno mortale con la minor pena possibile. Feci la vendita dei vasi al Principe di Danimarca; ora voglio distrarre la collezione dei miei quadri; voi fuste l'ammiratore del mio Murillo, dei due Muziani, dei Giordani, e delle famose copie di Raffaele, come del mio unico Salvator Rosa.

Pensate dunque a parlarne col nuovo ministro nel suo passaggio per Roma, e se volete ancora impegnarlo a fare l'acquisto a prezzo discreto io vi sarò assai obbligato, rimettendone a Voi il giusto giudizio.»³⁵⁰

Il ministro William Richard Hamilton, che molto aveva aiutato diplomaticamente Canova per far tornare le opere confiscate dai francesi a Roma, giunse a Napoli in compagnia dello scultore nel maggio del 1822³⁵¹. Non abbiamo nessuna traccia di suoi acquisti presso la quadreria dell'Arcivescovo ma in un inventario del 1834 non risultano, delle opere citate da Romanelli, i due quadri da questi attribuiti a Murillo, tra i quali quello a cui fa riferimento Capece-Latro nella lettera a Canova potrebbe essere identificato con *Cristo che cade sotto la croce*, dipinto ben noto ai conoscitori. Sappiamo inoltre che Hamilton cercò a Napoli quadri da acquistare poiché visitò, nel corso di quello stesso soggiorno, casa Serra di Cassano per esaminare alcuni dipinti in vendita.

Nel 1828 venne chiesto dall'Arcivescovo e concesso – con motivazioni discutibili per noi oggi ma piuttosto consuete per l'epoca – il permesso per esportare un quadro, *Il martirio di Sant' Agata* di Pacecco de Rosa. Questa la relazione della commissione incaricata di valutare l'opera:

«Eccellenza, il quadro rappresentante il Martirio di Sant'Agata di Paciccio de Rosa di cui il Monsignor Capecelatro chiese il permesso dell'esportazione non potrebbe accordarglisi per essere il detto quadro un'opera bella del cennato autore. Atteso però taluni difetti che del medesimo osservansi, come la poca espressione della santa Martire, la quale conserva un colore vivacissimo dopo aver sofferto un martirio così atroce e di essere monca e difettosa nelle gambe; ed atteso ben anche che di questo autore ne abbiamo e nel Museo e altrove, può l'E.V. benignarsi di accordargli il chiesto permesso.»³⁵²

³⁵⁰ Cfr., H. Honour, cit., p.219

³⁵¹ Sui rapporti di stima tra Canova e Hamilton, cfr. C. Pietrangeli in Venezia 1992, p.15-21

³⁵² Minuta non firmata, data 30 giugno 1828, conservata presso l'ASSAN, IX D 2,3.

Nel 1831 fu concesso invece il permesso per l'esportazione del grande quadro di Suhrlandt raffigurante *Teseo e Arianna*. Il dipinto, come opera moderna, era datato 1811, non ebbe difficoltà ad ottenere l'autorizzazione.

Nonostante il clima di smobilitazione, nel 1833 all'Esposizione borbonica di Belle Arti lo scultore Tito Angelini espose una scultura in marmo raffigurante il mezzo busto di Monsignor Capece-Latro, che dunque continuava ad esercitare nei riguardi della produzione artistica contemporanea un ruolo di mecenate o, quanto meno, ad ispirarla. Il marmo, oggi disperso, ma un busto in gesso, che potrebbe essere il modello per l'opera dello scultore napoletano, è oggi presso le collezioni del Museo Nazionale di San Martino, dove è giunto attraverso la donazione della duchessa Enrichetta Carafa d'Andria, discendente di Capece-Latro.

Tra il 1834 ed il 1835 l'Arcivescovo effettuò l'ultimo tentativo di vendere la collezione di dipinti. Il 18 gennaio del 1834, il ministro Santangelo incaricò la Commissione per le Belle Arti di esaminare i quadri che Monsignor Capece-Latro aveva chiesto di esportare³⁵³. Cinque giorni dopo – con sospetta coincidenza – usciva sul «Giornale del Regno delle due Sicilie» un avviso:

«Il 26 gennaio alle ore 16 nel largo di S. Maria a Cappella a Chiaia, si procederà alla vendita di molti stipi per guardaroba, una cappella completa, sedie, divani, console, tavolini ed altri mobili nonché sei quadri di diverse dimensioni con cornice indorata ad oro di zecchini. Cinque di essi dipinti sopra tela, ed uno sopra tavola rappresentanti il primo la Decollazione di S. Giovanni Battista, il secondo Noè con i suoi figli Sem, Cam e Jafet, il terzo il Figliuol Prodigio il quarto il Trionfo di Bacco, il quinto l'Arrivo dei magi al presepe ed il sesto, cioè quello sopra tavola, Mosè preso dalla figlia del faraone nel fiume Nilo, e cinque paia di guarnimenti per cavalli da carrozza. I quadri di classici autori ad istanza di D. Gennaro Grego. Gaetano Maffei usciere».³⁵⁴

Sebbene non compaia il nome dell'Arcivescovo, l'indirizzo e i soggetti dei dipinti coincidono con quelli della sua collezione. Non siamo in grado di stabilire se l'asta fu sospesa o i quadri non furono battuti, fatto sta che nella relazione di Andrea Celestino, come incaricato della commissione, firmò il 3 marzo di quello stesso anno tutti i dipinti tranne *Noè con i suoi figli Sem, Cam e Jafet*, risultavano ancora in possesso di Capece-Latro. Il parere della Commissione, dopo la

³⁵³ ASSAN, XX B 4, f. 1, 21.

³⁵⁴ «Giornale del Regno delle due Sicilie», 23 gennaio 1834, p.4

relazione stesa da Celestino, fu favorevole all'esportazione che venne autorizzata con ministeriale del 1 aprile 1834. Altri due brevi documenti contenuti nello stesso fascicolo forniscono indirettamente, anche il nome dell'acquirente della pinacoteca dell'Arcivescovo: si tratta dell'autorizzazione a Capece-Latro, concessa in data 28 aprile 1828, ad esportare un quadro moderno rappresentante la caricatura di un gatto ed altri quadrupedi, seguita da un biglietto di ringraziamento indirizzato a Finati, membro della commissione, per aver favorito l'esportazione «della piccola bambocciata fatta dalla mano di una signora inglese sotto la direzione del signor Carelli»³⁵⁵; il biglietto, datato primo maggio di quell'anno, era firmato da Samuel Farmer Jarvis³⁵⁶. Quest'ultimo pastore protestante di nazionalità americana, nato nel 1786, fu in Europa dal 1826 al 1835. Trascorse gli ultimi sei anni di tale soggiorno in Italia, dove compì studi religiosi e s'interessò molto all'arte, fino ad incominciare con l'acquisto della pinacoteca Capece-Latro una propria collezione di dipinti che espose, accompagnata da un catalogo stilato di propria mano, appena rientrato a New York. In tale scritto – che rende a noi noto anche il luogo della mostra, il City Dispensary in White street, a beneficio del quale erano destinati gli introiti dell'iniziativa – è citato spesso un precedente catalogo di vendita della collezione Capece-Latro, che non siamo riusciti a rintracciare, da quest'ultimo sono tratte tutte le informazioni fornite a proposito della provenienza dei quadri, sempre diligentemente riproposte dal pastore americano integrate, in alcuni casi, da interessanti notizie sull'andamento del mercato dell'arte antica. Il catalogo newyorkese costituisce pertanto la più completa fonte di informazioni sulla Pinacoteca dell'Arcivescovo di Taranto nel 1835, e se consideriamo che fino a quella data solo pochi dipinti erano stati alienati – dei casi noti si è già dato conto – potremo usare questo testo come

³⁵⁵ ASSAN; XX B 4, 1. Il dipinto raffigurante un gatto che riceve gli ordini militari da alcune scimmie, era stato copiato in Napoli – con la supervisione di Raffaele Carelli – da Lady Augusra Coventry Fox da un quadro di autore fiammingo da lei acquistato a Roma. La dama aveva fatto dono del suo lavoro all'Arcivescovo nel 1833, evidentemente il soggetto è da mettere in relazione con il grande amore per i gatti nutrito da Capece-Latro spesso riferito, attraverso molteplici aneddoti, dalle fonti.

³⁵⁶ Il nome di Jarvis, anche se storpiato in Samuel Ferner, è stato già fatto da Rossini (Rossini 1985, p. 207), senza però citare la fonte della notizia né altro sul personaggio e sulla successiva destinazione della raccolta. Honour invece aveva dichiarato, in relazione alla lettera a Canova del 1822, di ignorare cosa fosse avvenuto della quadreria di Capece-Latro (Honour 1984, p. 219).

riferimento principale, opportunamente integrato con altre notizie disponibili, per alcune considerazioni sulla Quadreria.

I dipinti esposti a New York erano 82; il catalogo li presenta suddividendoli in scuole, seguendo un'articolazione molto ricca che riflette gli ormai assimilati criteri del Lanzi.

Dei 25 considerati di scuola romana ben 11 erano dichiaratamente copie. Raffaello era l'autore più rappresentato, sebbene unicamente attraverso le copie dipinte da Domenico Carelli – quattro grandi quadri riproducenti *La scuola di Atene*, *La cacciata di Eliodoro dal tempio*, *Attila e Leone I* e *L'Incendio di Borgo* e quattro di piccole dimensioni con le *Virtù dei peducci* della volta della Stanza della Segnatura, oltre ad un'opera più discussa, il presunto *Ritratto di Giovanna I regina di Napoli*, nella versione appartenente a Hortense Beauharnais, e da Paolino Girgenti con una *Deposizione di Cristo* corrispondente alla descrizione della *Deposizione* di Baglioni. Una *Adorazione dei magi* su tavola sulla quale erano leggibili le iniziali di Giulio Romano era stata invece acquistata dall'Arcivescovo dalla famiglia Barberini; un quadro con lo stesso soggetto, dipinto su alabastro e attribuito a Perin del Vaga, era giunto come dono del principe di Santa Severina; un piccolo *S.Pietro* su rame attribuito a Polidoro da Caravaggio era stato acquistato, invece, con i *Cinque sensi*, creduti di Caravaggio, ed altri dipinti di differenti scuole, sui quali ritorneremo, dalla famiglia Acquaviva d'Aragona, conti di Conversano. Dal fratello di questi, Monsignor Acquaviva, era stato invece acquistato un bozzetto di Barocci raffigurante una *testa di vecchio*, e con attribuzione allo stesso autore era giunto da Spoleto un grande dipinto raffigurante *I terribili effetti dell'intemperanza*. Una coppia di quadri piuttosto grandi di Gherardo delle Notti, *S. Pietro in carcere* e *S.Paolo nell'isola di Malta*, di non specificata provenienza, i due Muziano dei quali abbiamo già parlato, una copia della *Madonna* del Sassoferrato degli Uffizi dipinta da Baumgarten, un

Trionfo di Bacco su tavola³⁵⁷, ed i due dipinti di Mengs e Batoni, completano la sezione dedicata alla scuola romana.

Poco rappresentata è la scuola fiorentina che conta solo sei quadri, dei quali due sono copie, uno è di scuola e tre opere di autori moderni: una *Disputa tra i dottori*, copiata da Carelli da un originale presunto di Leonardo, conservato nella collezione Doria e poi passato in Inghilterra; una copia dipinta da Romualdo Franchi del quadro di Carlo Dolci, posseduto dal Granduca di Toscana, raffigurante *Zaccaria e Elisabetta, con S. Giovanni Battista bambino addormentato accanto alla croce* e, di scuola dello stesso artista, un *Salvator Mundi* di non specificata provenienza. Seguono *L'apparizione della Vergine a San Benedetto* «believed to be by Benvenuti and certainly of his school»³⁵⁸, donato dal Cavalier Sessa, pittore dilettante napoletano allievo di Benvenuti, ed amico dell'Arcivescovo, che risulta anche autore di un altro piccolo quadro raffigurante *San Giovanni che abbevera l'agnello*. Un tributo alla passione di Capece-Latro per i gatti fu offerto invece dal pittore fiorentino Berti, che nel quadro *Petrarca nel suo studio con il suo gatto vicino* eseguì un ritratto di Pantaleone ben noto gatto dell'Arcivescovo.

Ben 18 dipinti, tutti originali, rappresentano invece la Scuola Napoletana. A Giovan Bernardo Lama è attribuito un *Compianto sul Cristo morto*, di cui non si specifica la provenienza. Ben cinque le opere di Ribera, e tutte provenienti da un ramo della famiglia dell'Arcivescovo, precisamente dai Capece Minutolo, principi di Canosa: due quadri en *pendant*, *l'Annuncio ai pastori* e *L'adorazione dei magi*, un *Filosofo*, *Sant'Antonio abate morente* ed *Il ritorno del figliuol prodigo*. Fabrizio Santafede è presente invece con due opere, una *Madonna* e un *San Giuseppe con il Bambin Gesù*, mentre massimo Stanzione vi compare con un dipinto di piccolo formato raffigurante *La negazione di San Pietro*. Informa il catalogo che le opere di questo artista incontravano grande favore presso i

³⁵⁷ Su questo dipinto, che era tra quelli destinati all'asta pubblica del 1834, Farmer Jarvis si dissocia rispetto al catalogo precedente sostenendo che «The archbishop's catalogue calls it an ancient picture, but the artist is unknown. It is inserted here, because it appears to be of the Roman School, and as ancient as the 17th century» Catalogue 1835, p. 20

³⁵⁸ Catalogue 1835, p.22

collezionisti ed « [...] his works adorn the choichest cabinet of Naples and are much prized out of that kingdom»³⁵⁹. Invece le opere di Bernardo cavallino, cui è attribuito un dipinto raffigurante *Tre angeli compaiono ad Abramo*, già citato da Romanelli come opera di Tiziano, « [...] are little known out of Naples and Spain, where they are prized for the remarkable grace and expression of his figure»³⁶⁰. L'unico dipinto di Andrea Vaccaro, *Maria Maddalena in meditazione*, potrebbe essere lo stesso citato da Romanelli nel 1815 come bozzetto di Giordano per S. Maria del Pianto, dato che nel catalogo viene affrontato il confronto tra i due artisti concluso in questo modo: «Both were competitors for the principal picture in the Church of Santa Maria del Pianto; and Pietro da Cortona, being called to decide between them; gave his judgement against his own scholar, and in favor of Vaccaro, as superior, not only in years, but in design, and in the truth of imitation»³⁶¹. Inserito nella Scuola Napoletana, sebbene Lanzi lo avesse collocato invece in quella Romana, è Salvator Rosa; egli è presente con un dipinto già attribuito dal Romanelli a Rubens e donato a Capece-Latro dal vescovo di Caserta, Monsignor Rocadei, *La crocifissione di Policrate*; una *Decollazione del Battista* fu acquistata da Monsignor Acquaviva, (forse il Salvator Rosa del quale scriveva nel '22 a Canova), mentre un bozzetto per *Un filosofo che medita sulla morte* non è specificata la provenienza; ultima opera riferita al pittore è una *Battaglia* copiata da Romualdo Franchi, allievo di Pietro Benvenuti, da un originale conservato a Firenze, senza però specificarne l'ubicazione). Interessante quanto scritto da Jarvis a proposito di un *Martirio di S. Agata* attribuito a Pietro Novelli:

« the Archbishop states, in his catalogue, that he obtained this picture from Palermo, whith some difficulty; the works of Novelli being principali in fresco, and the few that he painted in oil being higly valued and carefully preserved. It came to him in a damaged state, so that he was at great expense in having it restored».³⁶²

Da ultimo vengono i pittori moderni della scuola napoletana; potremmo dirli quasi del tutto assenti se consideriamo che delle due uniche opere ad essi

³⁵⁹ Catalogue 1835, p. 24

³⁶⁰ Ivi, p.25

³⁶¹ *Ibidem*.

³⁶² Ivi, p.29

riferibili una, raffigurante *Un gatto* dipinto da Giuseppe Navarra, fu acquistata molto probabilmente per il suo soggetto, mentre l'altra *Riposo dalla fuga in Egitto*, fu commissionata nel 1802 a Paolino Girgenti il quale fu incaricato dal suo mecenate di eseguire un quadro che contenesse elementi riferibili a Raffaello, Correggio e alla Scuola Veneta – vero pantheon del gusto mengsiano – per divertirsi a provocare i conoscitori³⁶³.

Scuola relativamente ben rappresentata era quella bolognese, con sette dipinti originali e tre copie. Di Annibale Carracci due quadri acquistati dal duca di Conversano: una *Testa di Giovane* ed una *Crocifissione*, sulla cui attribuzione Farmer Jarvis dissente in nota, proponendo Van Dyck³⁶⁴. Di Domenichino invece l'Arcivescovo riuscì a procurarsi soltanto copie: *L'ultima comunione di San Girolamo*, conservata in Vaticano e copiata da Gustav Baumgarten, pittore sassone definito nello stesso catalogo “uno dei più precisi copisti dell'epoca”, e una *Santa Barbara* – copiata dal romano Della Valle – il cui originale, presso il Campidoglio, era attribuito dal solo Camuccini a Domenichino, mentre generalmente considerata opera dei Carracci. Di Francesco Albani tre opere provenienti dalla collezione Francavilla Imperiale: due *Paesaggi con scene mitologiche* ed un *Trionfo della croce* già citato da Romanelli con la stessa attribuzione. La presenza di Guido Reni è garantita solo mediante una copia del Baumgarten, la *Crocifissione* detta dei Cappuccini, mentre di Guercino vi sono due presunti originali provenienti dalla collezione Barberini, dei quali Romanelli aveva fatto menzione: *Erodiade con la testa di San Giovanni Battista* e *San Francesco d'Assisi in preghiera*.

³⁶³ «His patron destre him to puzzle the connoisseur by producing a piece in the style of various painters. The attempt was successful, and the experienced eye sees in the several parts of the composition, a happy imitation of Raphael, Correggio anf Venetian School» in Catalogue 1835, p. 28. Girgenti aveva ottenuto all'Accademia di Belle Arti di Napoli, nel 1809, la cattedra di “scuola delle varie maniere di colorire, uscite da' grandi maestri, e del restauro di quadri antichi”. Era quindi il pittore più qualificato, in ambito napoletano, per poter soddisfare la richiesta dell'Arcivescovo. Su Girgenti e la sua attività anche nel campo del restauro cfr. D'Alconzo 1998, p.308-16.

³⁶⁴ «[...] but it is painted whit a minuteness and exquisite finish whic seems forcing from the style of Annibal Carracci; and the archibishop himself said, that many connoisseur had attributed it rather to Van Dyck. [...] Whatever may be the fact, the picture is undoubtedly an original, and of great value» In ivi, p. 32-3

La scuola Veneziana è rappresentata non largamente, ma con presunti originali: l'*Autoritratto* di Giorgione, già ricordato da Romanelli, la *Testa di Cristo con la croce* di Sebastiano dal Piombo – forse da identificare con *Il Salvatore con la Croce* che Romanelli attribuiva a Correggio – e *Il sogno di Giacobbe*, già citato nel 1815 come opera di Rubens e qui dato, invece, a Tintoretto. Di scuola di Veronese è invece un *Mosè salvato dalle acque* giunto in collezione per via ereditaria e compreso nel lotto di quadri la cui vendita era stata prevista nell'asta pubblica del 1834.

Ancora per via ereditaria – passando ormai ad altre scuole – giunse *Il viaggio di Rachele* di Giovan Benedetto Castiglione, mentre non si documenta la provenienza di un piccolo ovale su rame, dipinto su entrambi i lati con un *Ritratto maschile*, attribuito a Schedoni, i cui quadri «are rarely to be met whit, excepting in the cabinets of Princes, and when found, bring an immense price»³⁶⁵.

Della scuola fiamminga il solo artista precisamente individuato è Rubens, del quale sono presenti due dipinti: una *Susanna al bagno* proveniente dalla collezione di Monsignor Acquaviva e *L'Adorazione dei Magi* che, come già detto, fu donata dalla principessa Albani prima che Capece-Latro lasciasse Roma. Interessante la vicenda di un arazzo della manifattura Gobelin raffigurante la *Sacra famiglia* “tirata da Rubens” già notato da Romanelli:

«This rare tapestry obtained the prize in an exhibition at Paris, in the reign of Louis XVI. The King sent it as a present to Pius VI. That Pope when driven from Rome in 1798, left it to the Cardinal Carafa, afterwards Prince of Belvedere, who sent it to Naples for sale, and it was bought by the archbishop. There can be no doubt therefore of its being real Gobelin».³⁶⁶

Genericamente riferiti a scuola fiamminga sono poi alcuni altri quadri: in *Paesaggio ricoperto di neve* che, confrontato con il dipinto citato nell'inventario stilato da Andrea Celestino, una *Nascita di Cristo con paesaggio coperto di neve* con misure pressappoco simili, può essere identificato con la *Nascita del Redentore* che Romanelli vide nella stanza da letto dell'Arcivescovo e che attribuiva ad un non identificato Paolo Binch; un *Ritratto d'ignoto*, una *Battaglia*

³⁶⁵ Ivi, p. 32

³⁶⁶ Ivi, p. 37

ed una *Allegoria del tempo*, dei quali non si specificano né l'autore né la provenienza. Da ultimo, ancora tre fiamminghi, una *Conversione di San Paolo*, che costituisce il secondo e ultimo episodio d'indipendenza critica nel catalogo di Jarvis rispetto a quello, a noi noto solo attraverso le citazioni del pastore americano, di Capece-Latro:

« [...] By Wandermull, a Flemish painter says the Archbishop's Catalogue. But who was Wandermull? Surely not Vander Meulen who attended Louis XIV in his military expeditions and painted his battles. He painted invariably, it is believed, on a light ground; and his pictures in the Louvre are as fresh as if painted recently. This picture, on the contrary, was painted upon a very dark ground which by age has absorbed the lighter colours. To see the beauty of the composition it must be placed in a strong light, and minutely inspected.»³⁶⁷

Parvi descrive poi il quadro, ma non avanza nessuna ipotesi alternativa sul nome del presunto vero autore del dipinto.

Tra i “Living Painters of Various Nations” sono poi inseriti Rebell, con una piccola *Tempesta* su rame e *L'entrata nella grotta di Pozzuoli* commissionata da Capece-Latro nel 1813, Suhrlandt, con i due tondi *San Pietro in prigione* e *La Carità romana*, Vervloet con una replica dell'*Interno del refettorio di Santa Maria la Nova* dipinto per l'Arcivescovo nel 1827 e, da ultima, lady Coventry Fox con il quadro del quale abbiamo fatto precedentemente menzione.

L'immagine della Pinacoteca di Giuseppe Capece-Latro così come si profila dalla lettura del catalogo, integrata da notizie note per altre vie, è quella di una quadreria di non grandi dimensioni rispetto alla celebrità e all'importanza del personaggio se, come abbiamo visto, in quegli anni le pinacoteche più rinomate, così come quella di Leopoldo di Borbone, superavano i cento pezzi. Per di più si presenta come una galleria caratterizzata specialmente dalla incisiva presenza di copie – ben 18 a fronte di 54 originali cioè un quarto di tutti i dipinti antichi – esplicitamente richieste dall'Arcivescovo a pittori specializzati in questo genere come Baugarten, Romualdo Franchi, Paolino Girgenti e soprattutto il “suo pittore” Domenico Carelli. La commissione di copie è il sicuro indicatore di due cose: la formazione sostanzialmente illuminista di Capece-Latro, che attribuisce piena

³⁶⁷ Ivi, p. 36

dignità alla copia, tanto da indurre Jarvis a collocare le copie alla voce relativa all'artista responsabile dell'originale³⁶⁸, e la preferenza accordata al classicismo, nella declinazione aurea ed in quella devota: undici le copie da Raffaello, certamente l'artista preferito dell'Arcivescovo che, nell'impossibilità di procurarsi qualche originale, non esitò a commissionare un vero esercito di riproduzioni delle opere più famose: due altre copie da Annibale Carracci, una da Guido Reni, una da Leonardo, una da Sassoferrato, una da Carlo Dolci ed una da Salvator Rosa. L'analisi della suddivisione in scuole, copie comprese, vede il prevalere della Scuola Romana, con venticinque dipinti, seguita dalla Napoletana con diciotto, dei quali però quattro provengono dal lato Capece Minutolo attraverso legati ereditari. La Scuola Bolognese è presente con dieci opere, tra le quali tre copie, mentre la Scuola Fiorentina è decisamente trascurata con soli sei dipinti, dei quali tre di artisti moderni e due copie; poco incisiva è anche la presenza veneziana – quattro dipinti – così come quella fiamminga: nove opere di cui solo due “importanti”, i due piccoli dipinti di Rubens.

Altro elemento di rilievo è la presenza relativamente consistente di artisti moderni, ma solo degli stranieri residenti a Napoli durante il decennio francese: Rebell, Denis, Suhrlandt, che insieme coprono un decimo di tutta la quadreria. Quasi del tutto assenti, invece, gli artisti moderni di formazione napoletana, fatta eccezione per Girgenti, scelto però essenzialmente come copista, Navarra per il soggetto felino, ed il cavalier Sessa, di formazione toscana, del quale l'Arcivescovo era amico personale e la cui opera gli fu donata. Di altri con i quali pure Capece-Latro era entrato in contatto – basti pensare a Litterio Subba, Costanzo Angelini, la famiglia Carelli – non risulta dalle fonti nessuna traccia. Questo sembra spiegabile valutando che gli anni cruciali dell'educazione collezionistica dell'Arcivescovo si svolsero nell'ambiente internazionale della Roma di fine Settecento e in Puglia, le cui forze locali l'Arcivescovo scelse di valorizzare nella costruzione della sua residenza tarantina. Inoltre il panorama artistico napoletano dei primi quindici anni del secolo, periodo di maggiore

³⁶⁸ Tale concezione non era già più condivisa da molti visitatori della collezione che spesso alludono elegantemente ad una non eccellente qualità della quadreria rispetto alla collezione di vasi e alla raccolta numismatica ceduta a Murat.

vitalità della collazione entro la più lunga fase partenopea, era evidentemente assai povero per colui che apprezzava Batoni, Mengs e Canova.

Circa le fonti di approvvigionamento dell'Arcivescovo, relativamente alla quadreria, pure spicca il rapporto con Roma da un lato – i doni di Stefano Borgia, di Mengs, della principessa Albani, gli acquisti Barberini e i due Muziano giunti dalla chiesa della Concezione attraverso la mediazione di Canova – e con la Puglia dall'altro, attraverso i consistenti acquisti dalla collezione del conte di Conversano e di suo fratello, Monsignor Acquaviva. Discreta è anche l'incidenza, relativamente alla complessiva esiguità della pinacoteca – delle opere ereditate: almeno sei, alle quali forse sarebbe da aggiungere qualcuno dei dipinti napoletani dei quali è taciuta l'origine. Valutando le provenienze certe emerge ancora più chiaramente il favore dell'Arcivescovo per la pittura moderna: egli acquistò personalmente 19 quadri antichi a fronte di 12 moderni. Ciò conferma quanto già emerso dall'analisi della pinacoteca Santangelo: il ruolo pubblico di un Ministro degli Affari Interni determinava una maggiore sensibilità verso la produzione “contemporanea”, nonché una certa assonanza, maggiore o minore, con le scelte della corte.

Nel 1836, un anno dopo la vendita della quadreria, l'anziano Capece-Latro morì durante l'ultima grande epidemia di peste del secolo. La pinacoteca di farmer Jarvis invece, di poco accresciuta³⁶⁹, fu messa in vendita nel 1851 a New York, dove fu dispersa. Ultima traccia nel tempo della Pinacoteca dell'Arcivescovo è stata una vendita tenuta due anni dopo a Londra, presso Christie's, durante la quale venne battuto un gruppo di 140 dipinti provenienti dalle quadrerie di «Giuseppe Capece-Latro ed altri»³⁷⁰. È l'ultimo segnale del prestigio ancora goduto a livello internazionale dall'Arcivescovo, tale da indurre ad utilizzare il suo nome come richiamo, a diciassette anni dalla morte, per presentare un lotto di dipinti di varia provenienza. E dopo quanto abbiamo osservato sulla sua quadreria

³⁶⁹ La pinacoteca comprendeva 94 quadri, dei quali 82 provenienti dalla collezione Capece-Latro, e 84 stampe.

³⁷⁰³⁷⁰ I due cataloghi di vendita, quello di Lyman a New York (11/11/1851) e quello di Christie's a Londra (30/6/1853), sono citati in Lugt 1953, vol. II, ai numeri d'ordine, rispettivamente, 20532 e 21477.

possiamo essere certi che tale fama era legata più al *savoir vivre* di Capece-Latro – capace d'intessere durature relazioni con artisti, intellettuali e nobiltà europea – che non alla qualità specifica dei dipinti da lui selezionati, che alla luce dei progressi ormai consolidati su basi scientifiche di una *connoisseurship* altrettanto europea, doveva risultare ben inferiore ai meriti del suo proprietario.

3.5 Alcune considerazioni sull'orientamento dei collezionisti.

L'orientamento dei collezionisti napoletani, soprattutto rispetto alla pittura antica, si presenta, generalmente, legato alla tradizione.

È difficile comunque individuare una sola linea di tendenza. Tra le quadreie analizzate abbiamo riscontrato atteggiamenti e scelte profondamente diversi, non interpretabili alla luce di un diverso status sociale dei personaggi coinvolti, che abbiamo preferito commentare di volta in volta.

Come prima osservazione di carattere generale dobbiamo rilevare che soltanto pochi furono interessati all'arte antica come alla moderna: tra questi Zir, Barbaja e le famiglie Santangelo, Genzano De Sangro, Statella e Marulli e, su un diverso piano d'impegno Degas. Un altro gruppo preferì decisamente i “moderni”: Heigelin, i Meuricoffre, Nicola e Pasquale Serra di Montesantangelo. Anche Vincenzo Ruffo e Agostino Serra di Terranova, pur concedendo spazio espositivo a rilevanti dipinti antichi ereditati, privilegiarono negli acquisti la produzione artistica “contemporanea”. Altri, come Giacomo Lazzari, Marino Francesco Caracciolo d'Avellino, il conte Gizzi, Carmine Lancellotti e molti altri collezionisti minori, si occuparono unicamente di arte antica.

Anche in merito alle scelte relative ai generi ed alle scuole, è difficile individuare un'unica linea di tendenza. In alcuni casi prevalse un gusto fondato sull'estetica neoclassica. Così in Antonio d'Aquino di Casarano, che privilegiò nelle sue scelte artisti romani e toscani del Cinquecento, mentre parallelamente si scagliava dalle pagine dell'«Albo Artistico» contro la “moda” purista.

Anche Giuseppe Capece-Latro, Marino Francesco Caracciolo, Carmine Lancellotti e il conte Gizzi apprezzarono molto artisti romani e toscani, attribuendo grande rilievo alle non numerose opere di Raffaello e della sua scuola in circolazione. Anche dipinti creduti di Leonardo erano tenuti in grande considerazione, al pari di Correggio, che tirava con sé anche tutta la pittura emiliana della prima metà del Seicento, dai Carracci a Guido Reni, Guercino, fino ad arrivare all'apprezzamento di Schedoni. Non pari fortuna godettero i pittori veneziani: poche in proporzione, le opere attribuite a Tiziano, mentre più diffusi erano i presunti Tintoretto e Jacopo Bassano. Trova conferma insomma quanto emerso dall'analisi degli inventari sei e settecenteschi analizzati da Gérard Labrot³⁷¹.

Grande fortuna ebbe, per ovvi motivi, la pittura napoletana del Seicento, presente in tutte le quadrerie, ma numericamente preponderante in particolare dai Marulli, da Ambrogio Caracciolo di Torchiarolo, dai De Marinis- di Sangro, dagli Zir, da Giacomo Lazzari, dai Serra di Cassano, e dai Santangelo. La pittura fiamminga, in particolare quella di genere, ma anche gli altri due filoni – quello dei caravaggeschi nordici e quello costituito dall'asse Rubens-Van Dyck – parimenti riscosse il favore dei collezionisti, conquistando in alcuni casi, specifici spazi espositivi, come all'interno del Museo Santangelo. Anche questo va interpretato come un fattore di continuità rispetto alla tradizione, l'onda lunga del gusto "importato" a Napoli dai mercanti d'arte Vandynenden e Roomer.

Il dato nuovo, invece, l'interesse per la pittura "primitiva" che di lì a poco avrebbe dominato il mercato attraverso il favore dei critici e collezionisti, non può dirsi altrettanto diffuso. Esso è evidente nella collezione Lazzari, dove può essere interpretato come tentativo di ricostruire una storia dell'arte napoletana attraverso i dipinti, sulla scorta della tradizione vasariana. Più sfumato, ed improntato al puro apprezzamento estetico, sembra invece il gusto per le opere antiche nutrito da Barbaja. Particolarissimo l'interesse per le opere dei "primitivi" mostrato nell'allestimento della collezione Santantangelo – da mettere forse in rapporto con

³⁷¹ Cfr. Labrot 1992 e Labrot 1993, *passim*.

gli orientamenti della critica d'oltralpe – dove, accanto agli italiani, soprattutto toscani, trovano posto rarissimi pittori alemanni come Wolgemuth. Anche qui sembra evidente l'intento di scrivere una storia del progresso della pittura, stavolta però non limitato soltanto all'ambito napoletano ma esteso all'arte tedesca.

I palazzi nobiliari e gli ambienti destinati alle gallerie.

A partire dai dati sin qui esposti sulle singole quadrerie descritte è possibile fare ancora qualche osservazione sui luoghi scelti dai collezionisti per disporre le proprie raccolte e sulla distribuzione interna degli spazi a ciò preposti.

Introdurre l'argomento con alcune considerazioni che Lady Morgan affidò al suo diario di viaggio a Napoli significa calarsi, attraverso l'acuto sguardo della celebre viaggiatrice nel cuore della realtà partenopea, descritta nei suoi molteplici aspetti. La situazione dell'edilizia civile napoletana viene presentata così:

«Gli antichi palazzi dei nobili nelle stradine oscure della città vecchia costruiti intorno a cortili claustrali, sono delle costruzioni buie e tristi, mal arredate, che portano sempre i segni del tempo e della negligenza. Quelli costruiti in epoche più recenti in via Toledo ed in altre strade relativamente più grandi, sono spaziosi ma poco significativi per le architetture.³⁷²»

Nella zona della Riviera di Chiaja invece, in case molto apprezzate dalla lady inglese, vivevano diplomatici e stranieri di passaggio, alloggiati presso i palazzi aristocratici o nei costosissimi alberghi già allora numerosi in quella zona. Tra gli edifici della strada di Toledo, la Morgan cita, a titolo di esempio, il palazzo Berio – che solo nell'ultimo quarto del Settecento era stato occupato da questa famiglia – reso magnifico dal proprietario con ricche tappezzerie e tappeti inglesi. La non imponente quadreria era collocata in una spaziosa galleria; la scultura che rendeva celebre la collezione – il gruppo di *Venere e Adone* di Canova – era invece sistemato all'interno di un tempietto circolare, nel giardino. Tra quelli della Riviera di Chiaja invece ricorda quello dell'Arcivescovo Capece-Latro, del cui salotto fu, durante il suo soggiorno napoletano, assidua frequentatrice. Egli viveva

³⁷² Lady Morgan 1821, p. 182

al primo piano del Palazzo Sessa a Cappella, nello stesso appartamento che aveva ospitato un altro importante collezionista, protagonista della vita sociale napoletana a fine Settecento, Sir William Hamilton. Non stupisce la scelta della zona, considerando *l'entourage* cosmopolita del quale amava circondarsi l'Arcivescovo.

La maggior parte delle collezioni visitabili a Napoli nella prima metà dell'Ottocento era dislocata, comunque nella strada di Toledo o nei suoi dintorni: nel primo quarto del secolo, la quadreria Letizia in largo delle Pigne (corrispondente all'attuale zona di piazza Cavour); alle spalle di questa, accanto all'antica Porta di Costantinopoli, c'era la magione, con relativa pinacoteca, di Cosimo de Horatiis; dagli anni Trenta la quadreria di Vincenzo Ruffo a Palazzo Bagnara, in Largo Mercatello (oggi Piazza Dante); a Palazzo Maddaloni si era trasferito, abbandonando il palazzo avito di via dell'Anticaglia, il principe Caracciolo d'Avellino; poco lontano, a largo Trinità Maggiore, nel Palazzo Pignatelli di Monteleone, aveva dimorato Nicola Vivenzio, mentre dal 1825 il palazzo fu abitato da Hilaire Degas che vi allestì la sua collezione; di fronte c'era il palazzo degli Statella principi del Cassero, che vivevano fin dal 1815.

Proseguendo lungo via Toledo s'incontrava il largo dello Spirito Santo dove poteva visitarsi una quadreria d'antica data, quella dei Doria D'Angri, allestita nel prestigioso e ben in vista palazzo vanvitelliano; da qui, percorrendo via S. Anna dei Lombardi, si poteva giungere nella Strada di Monteoliveto, dove nel palazzo al n. 25 c'era la pinacoteca Gizzi, dopo il 1825 affidata alle cure del marito di una delle figlie, il barone Vetromile. Proseguendo fino alla Strada Medina, si arriva fino al palazzo del marchese di Genzano, poi ereditato dai principi di Fondi, mentre tornando su via Toledo potevano essere visitate, fino al 1820 la collezione Berio, al 1830 la Colonna di Stigliano e al 1841 la quadreria Barbaja. Una concentrazione notevole.

Ugualmente caratterizzata da una rilevante presenza di pinacoteche era l'altra zona segnalata da Lady Morgan: Chiaja. Più che la riviera, era la zona interna ad accogliere il maggior numero di gallerie. Non volendo considerare quelle comunque non lontane dei Serra di Cassano e dei Serra di Gerace, in via

Monte di Dio, restavano: dal 1836 la quadreria di Agostino Serra di Terranova, trasferitosi da quell'anno in un palazzo alla strada di Chiaja al n. 5; poco lontano un altro edificio celebre per la sua pinacoteca, quella dei Medici di Ottaviano, eredi dei duchi di Miranda. Da qui proseguendo si raggiungeva la casa dell'Arcivescovo Capece-Latro a largo Cappella Vecchia, mentre a piazza Vittoria c'era l'albergo dove Martino Zir aveva allestito la sua eterogenea raccolta. Alla Riviera di Chiaja si trovavano le abitazioni dei Rotschild, che avevano rilevato la villa, costruita da Pietro Valente per lord Acton e, poco innanzi, il palazzo dei Marulli. Restano escluse da questo da questo immaginario *tour* – tra le molte altre di minor rilievo o conservate in ville fuori dalla città, come la collezione del banchiere Heigelin – due importanti quadrerie, vicine tra loro, nella zona orientale del centro antico: la pinacoteca Lazzari, in Largo Arcivescovado (attuale piazza Riario Sforza) ed il Museo Santangelo, in via San Biagio dei Librai.

Spesso il palazzo apparteneva al collezionista che lo aveva eletto come sede. Illustri eccezioni furono Nicola Vivenzio, Giuseppe Capece-Latro ed Agostino Serra – non a caso tre personaggi legati da interessi di diversa natura anche in altre città – che allestirono le loro raccolte in appartamenti presi in fitto, ai quali non apportarono sostanziali modifiche.

Al contrario, il principe Ruffo, che aveva ereditato il Palazzo Bagnara dalla famiglia, lo fece rimodernare per potervisi stabilire con la moglie, ma anche per esporre nel modo più adeguato la collezione che aveva incominciato a formare³⁷³; è il solo caso del genere emerso.

Tra il 1813 ed il 1815, invece, Francesco Santangelo, che aveva acquistato il prestigioso palazzo Carafa di Colubrano in via San Biagio, lo fece restaurare

³⁷³ Egli fece modificare nel 1842, lo ricordiamo, dall'architetto Vincenzo Salomone alcuni interni del Palazzo. In particolare richiese una loggia coperta per l'esposizione delle statue, dalla quale avrebbe preso luce filtrata la grande Sala con la volta decorata da stelle in stucco dorato che affacciava invece, dal lato opposto, sulla strada, ricavandone luce diretta obliqua. Altro ambiente nuovo era una sala da pranzo illuminata dall'alto con dei lucernari, probabilmente simile a quella che più tardi sarà realizzata in palazzo Como per allestire le collezioni donate dal Principe Gaetano Filangieri alla città di Napoli. (sul Museo Filangieri: Barrella 1988). L'attenzione di Vincenzo Ruffo al tipo di illuminazione più adatto alle opere d'arte esposte è documentata anche dalla lettera a Hayez sulla luce insufficiente per il suo quadro.

con l'intenzione di riportare ad un rinnovato splendore l'antico edificio senza nulla mutare; anzi ripristinando gli elementi che lo segnalavano come sede di una celebre collezione di antichità, quella di Diomede Carafa. Fece infatti sistemare nel cortile – lo ricordiamo – un'imitazione in terracotta della testa di cavallo in bronzo – dalla quale il palazzo aveva tratto il nome con il quale era popolarmente conosciuto, “il palazzo del cavallo di bronzo” – che la tradizione voleva donata da Lorenzo il Magnifico all'antico proprietario; oggetto che il principe Carafa di Colubrano, suo discendente, aveva nel 1809 ceduto a Gioacchino Murat. Solo trent'anni più tardi i figli di Francesco Santangelo, Nicola e Michele, commissionarono all'architetto Orazio Angelini una nuova scala, che può essere considerata come un intervento architettonico autonomo³⁷⁴; ma sempre nel rispetto, non troppo scontato per l'epoca, dell'antica struttura.

Altro celebre palazzo aristocratico, che aveva accolto, in un passato nemmeno tanto lontano, prestigiose collezioni, è il palazzo Pignatelli di Monteleone³⁷⁵. Qui nel 1815 Romanelli vide ben due diverse quadrerie delle quali riferì nella sua guida: quella di una principessa spagnola non altrimenti identificata – immaginiamo un membro del ramo Cortes della famiglia – nell'appartamento del piano nobile e quella di Nicola Vivenzio in un altro “quarto” del vastissimo edificio³⁷⁶. A questi inquilini dobbiamo aggiungere anche Giacomo Lazzari, che risultava essere affittuario, nel 1811, del primo appartamento nobile del palazzo di Trinità Maggiore, non siamo certi però che vi trovasse posto la quadreria, che nel 1815 già si trovava certamente nel palazzo di Largo Arcivescovado, dove la visitò Romanelli.

³⁷⁴ «L'opera più interessante di Angelini, nonostante le modeste dimensioni, è la bella scala, compiuta nel '44, nel palazzo di Nicola Santangelo [...]; nella nuova scala l'Angelini svolse una pregevole decorazione in marmo bianco e stucco, purtroppo oggi assai guasta; del resto le altre modifiche o gli “intagli” compiuti dall'architetto negli ambienti del palazzo sono andati totalmente perduti per le successive trasformazioni e i passaggi di proprietà.» (Venditti 1961, p.337).

³⁷⁵ Sul progetto di rinnovamento del palazzo avito commissionato da Niccolò Pignatelli di Monteleone (1648-1725) all'architetto Sanfelice – intervento mai completamente realizzato ma riportato come tale nella pianta di Napoli del Duca di Noja – e sull'importante quadreria riunitavi da Niccolò e dalla moglie Giovanna Battista d'Aragona Cortes, cfr. Labrot 1992, p. 309-28. Il palazzo fu saccheggiato e incendiato durante la rivolta giacobina del 1799.

³⁷⁶ Romanelli 1815, p. 96-98 e p. 118.

Nel 1823 una difficile congiuntura finanziaria obbligò Diego Pignatelli a mettere all'asta l'edificio, ed in questa occasione Hilaire Degas acquistò l'appartamento del secondo piano. Nel 1825 la famiglia, al termine dei lavori di rinnovamento affidati all'architetto Sefano Gasse, vi si trasferì, riuscendo entro il 1828 a rilevare dagli altri acquirenti anche la rimanente porzione dell'edificio venduta cinque anni prima. Sono gli anni nei quali l'eterogenea collezione di Degas fu accresciuta sensibilmente. Si tratta, come nel caso di Francesco Santangelo, ancora di un "uomo nuovo" – che stava in quegli anni costruendo la sua fortuna nel campo della finanza – che sceglie una residenza fornita di indiscutibile *pedigree*; forse anche per sentirsi meglio radicato in città puntando, non sappiamo fino a che punto, sull'immagine legata ad un così prestigioso edificio.

Gli spazi interni.

Relativamente all'organizzazione interna degli spazi, sembra difficile individuare dei principi distributivi generalizzati, anche perché una confusione terminologica, spesso riscontrata nelle fonti, proprio in questo periodo va diffondendosi: il termine Galleria perde il suo legame stretto con una struttura architettonica ben precisa per essere usato, in questa prima metà dell'Ottocento, per qualsiasi tipo di ampio spazio adibito all'esposizione di dipinti e sculture. Molto spesso il termine fu usato come sinonimo di pinacoteca.

La Sala, intesa come ambiente di grandi dimensioni al quale venivano attribuite funzioni di rappresentanza – che coll'avanzare del XVIII secolo aveva perso terreno a favore della Galleria³⁷⁷ - almeno in tre casi fu riproposta da collezionisti ottocenteschi; più precisamente da Giuseppe Capece-Latro, dal principe di Fondi e, fino al 1829, anche dal principe Marino Francesco Caracciolo d'Avellino. Il primo, in quello che Romanelli definisce «Gran Salone», aveva esposto tutte opere celebri – in alcuni casi già oggetto di descrizioni letterarie o storico critiche – e di grandi dimensioni; quest'ambiente, introdotto da due Anticamere e seguito dallo Studio, insieme al Museo (in altri casi definito Gabinetto) – il luogo cioè

³⁷⁷ Labrot 1992, p. 41

dove erano allestite le collezioni di oggetti di piccole dimensioni, in gran parte antichi, alle pareti del quale erano sistemati quasi tutti i dipinti di paesaggisti “moderni” posseduti dall’Arcivescovo – costituiva la parte pubblica della raccolta. Nella Stanza da letto c’erano solo arazzi di tema sacro, mentre nelle Retrostanze erano confinate le copie dichiarate.

Da un inventario del quale abbiamo dato a suo luogo cenno, databile 1829, risulta che anche il principe d’Avellino aveva raccolto nella Sala – oltre ad una serie di nove ritratti degli avi – dipinti di grandi dimensioni, abbinati per genere a due a due: due marine in tempesta, due nature morte con fiori e due con pesci, due soggetti sacri attribuiti a Cavallino e due a Giordano; c’era inoltre un gigantesco *Ratto delle Sabine* di Giacomo Farelli di sedici palmi per dodici. Altri dipinti di grande formato erano nell’ambiente che introduceva alla Sala, mentre quelli di dimensioni più ridotte erano collocati subito dopo di questa. Nella Galleria non era esposto alcun quadro.

Considerando però la natura dell’inventario citato – un documento di consegna dei dipinti insieme all’appartamento, concesso in fitto alla Gran Corte Civile – possiamo aggiungere che a quella data il principe rinunciò a quanto descritto, per ritirarsi in un appartamento al secondo piano di dimensioni più raccolte, - da qui la necessità di lasciare al piano nobile i dipinti di grande formato – dove dispose in quattro sale quanto gli restava; una di esse – che Malpica nel ’38 definì «gabinetto», suggerendo quindi un’idea ben precisa d’ambiente espositivo – conteneva solo vedute e paesaggi.

Un percorso inverso – dal *Cabinet* alle Sale – invece è quello seguito dal marchese di Genzano che nel 1829, come ebbe a notare il conoscitore Fox Strangways, ampliò i suoi spazi espositivi. Anche in questo caso, dagli anni Trenta in poi, nella Galleria, definita anche «Gran Sala di ricevimento», non v’erano dipinti, che invece risultavano distribuiti prevalentemente nella Sala del biliardo, nella stanza di compagnia immediatamente adiacente, nella cosiddetta Sala rossa, che precedeva la Galleria, ed in altre tre stanze che invece la seguivano, una delle quali adibita a studio.

Dalla distribuzione interna della galleria Genzano-Fondi possiamo ricavare alcune precise indicazioni, utili per il loro valore paradigmatico: la prima è costituita dal progressivo slittamento, anche terminologico, della Galleria barocca – che a Napoli avrà fortuna ben oltre i limiti cronologici tradizionalmente fissati da questa definizione – verso la Sala. Precisando meglio, verso più sale, non necessariamente, ma molto spesso, disposte in successione e, in alcuni casi, di dimensioni diverse. Altro fatto da rilevare è la concorrenza – di antica tradizione – di un ambiente più piccolo destinato ad accogliere i dipinti scelti. Terzo dato è l'uso di un nuovo ambiente espositivo: la sala da Biliardo.

Quest'ultima è già documentata in alcune collezioni di dipinti dell'ultimo quarto del Settecento, come quella di Andrea Bonito, duca d'Isola³⁷⁸. Ma è nella prima metà dell'Ottocento che questo spazio – in coincidenza anche con la diffusione di nuove forme di socialità – assume al rango di vero e proprio luogo espositivo. Accanto a casi nei quali è difficile stabilire se si trattasse della semplice decorazione di una parte della casa intensamente vissuta o di vero e proprio allestimento³⁷⁹, abbiamo esempi invece molto chiari, come quello, appunto, del principe di Fondi, che vi esponeva ben 57 dipinti mentre teneva vuota la galleria, già sontuosamente decorata dagli affreschi di Giacomo del Po. Gioacchino Colonna di Stigliano invece privilegiava la pittura moderna per la sala di Biliardo: acquistò infatti, nel 1857, due dipinti da Filippo Palizzi destinati specificamente a quell'ambiente.

Bisogna precisare che quanto detto va riferito in special modo all'Ottocento già ben inoltrato; nelle quadrerie esistenti entro il primo quarto del secolo, invece, spesse volte riscontriamo un assetto più tradizionale. Barbaja, ad esempio, nel 1819 esponeva nella Galleria ancora 38 opere di una certa importanza; anche se il dipinto di maggior prestigio la Sacra conversazione

³⁷⁸ Labrot 1992, p.463-64

³⁷⁹ Proendiamo per la prima ipotesi nel caso della Sala del Biliardo dell'appartamento che Agostino Serra affittò da Falcon, nella quale erano stati lasciati dal proprietario tutti i dipinti. Nella sala da biliardo del quarto nobile locato alla Suprema Corte di Giustizia da Marino Francesco Caracciolo d'Avellino, invece non risultavano dipinti. E' possibile però che essi fossero stati trasportati prima della consegna nell'appartamento al piano superiore, dove si era ritirato il principe.

creduta di Penni, di non ridotte dimensioni, era conservato nella stanza da letto assieme ad altri cinque soggetti sacri.

Anche il principe di Luzzi, Tommaso Firrao al momento della morte, nel 1818, aveva nella sua Galleria 31 dei 50 dipinti posseduti, mentre delle quadrerie Gizzi, Letizia e Caracciolo di Santobuono – nessuna giunta oltre il primo quarto del secolo – non sempre abbiamo informazioni precise sulla distribuzione dei dipinti nei vari ambienti, ma sappiamo che erano articolate in più sale e una Galleria.

L'uso di una sala di ridotte dimensioni, invece, destinata a dipinti selezionati – una “tribuna” all'interno del percorso espositivo variamente articolato – che pure troviamo nella pinacoteca del principe di Fondi, ha un parallelo anche nella quadreria Gizzi e Statella: una costante, dunque entro l'arco cronologico da noi analizzato. In altri casi questa stanza, quasi sempre definita Gabinetto, non era dedicata ai dipinti considerati migliori, ma a quelli di contenute dimensioni, come nel caso della collezione Caracciolo di Santo Buono. Dipinti piccoli, e tutti di genere, erano invece nel Gabinetto della collezione Barbaja e in quella di Degas; nell'appartamento del secondo piano di marino Francesco Caracciolo di Avellino nel gabinetto si potevano vedere tutte marine; da Capece-Latro in quello che veniva definito Museo – abbiamo già detto che si trattava di un *cabinet* dove erano esposti piccoli oggetti antichi – erano collocati sia dipinti di genere, prevalentemente fiamminghi, che paesaggi moderni. Del percorso espositivo del museo Santangelo invece, facevano parte due diversi Gabinetti: uno destinato all'esposizione di quadri fiamminghi di piccole dimensioni e l'altro, più grande, dove trovavano posto i dipinti “scelti”.

*

Gli allestimenti invece, sono purtroppo raramente documentati. Ricaviamo però dalle fonti frequenti indicazioni sulla distribuzione dei dipinti nelle stanze e possiamo dunque rilevare che si trattava sempre di una sistemazione molto tradizionale – già adottata nelle quadrerie dei due secoli precedenti – fondata

sull'armonizzazione delle dimensioni e, talvolta, dei generi; non era però una disposizione ad incrostazione, in quanto lasciava spazi tra un dipinto e l'altro.

Questo tipo di allestimento è documentato da fonti figurative purtroppo soltanto in riferimento alle collezioni regie o alle esposizioni pubbliche. Un dipinto esposto da Gabriele Carelli alla Biennale borbonica del 1841 con il titolo *Interno di una Galleria* è la sola opera di questo soggetto della quale si ha notizia dai cataloghi ufficiali. Anche nella pubblicistica coeva, spesso illustrata da incisioni e litografie, a corredo degli articoli riguardanti le quadrerie ai quali abbiamo fatto riferimento, si pubblicavano riproduzioni delle opere e non immagini di uno o più ambienti della collezione, come invece più tardi accadrà per la Galleria Vonwiller.

In nessun caso comunque è documentata l'intenzione di disporre i dipinti per scuole e epoche, seguendo l'indirizzo critico già indicato da Lanzi. Cosa, del resto – come poi vedremo – ben in là da venire anche per l'allestimento coevo del Real Museo Borbonico, che nel 1822 ancora non era confrontabile, in questo senso, con gli esempi forniti. Soltanto in alcuni casi si delineano nello scorrere dei nomi in descrizioni e in inventari, raggruppamenti per scuole “nazionali”. Così nella pinacoteca Santangelo, dove sia nell'allestimento documentato nel 1815, che in quello del 1845, c'era una sala dedicata alla pittura napoletana del Seicento accanto ad altre nelle quali troviamo tutte le altre scuole.

Non possiamo non ammettere che questo è, almeno dagli anni Trenta in poi, un segno dell'arretratezza culturale della città rispetto agli stimoli in questa direzione che ormai circolavano, dal Granducato di Toscana alla Berlino di Waagen.

Una specifica menzione meritano, in alcuni casi, le cornici. Il principe di Sant'Antimo amò averle uguali, in alcuni ambienti, splendidamente intagliate e dorate. Giunte dalla Francia, almeno in un caso precedettero il quadro che avrebbero poi incorniciato, determinandone le misure. Alcune di esse ancora racchiudono i dipinti giunti fino a noi da quella prestigiosa raccolta, conservati tra la Galleria d'Arte Moderna di Roma ed il Museo Nazionale di San Martino.

Martino Zir invece le considerava oggetto stesso di collezione, variandone l'assortimento all'interno di uno stesso ambiente e valorizzandone molte di antiche, descritte con grande cura e ricchezza di dettagli nel catalogo stilato da Gonsalvo Carelli nel 1874.

In altri casi esse sottolineavano invece il valore prettamente decorativo di un allestimento, come nell'appartamento di Giuseppe Serra di Cassano, dove l'ultima stanza, dopo la camera da letto, era arredata unicamente con due comò, sei sedie coperte di paglia bianca e altrettanti quadri con cornici pure bianche; un esempio di ambiente di semplice e raffinato gusto neoclassico destinato ad una fruizione privata.

4. Le origini della quadreria di Leopoldo di Borbone

La collezione di dipinti del Principe di Salerno constava fondamentalmente di tre nuclei: il primo derivava dalla raccolta Farnese, il secondo era composto dai quadri acquisiti a Roma durante la campagna di acquisti e recupero delle opere d'arte dopo le spoliazioni del 1799. Una terza parte, infine, formato da opere appartenute a Carolina Murat e da altre moderne acquistate dal Principe.

La presenza dei quadri farnese nella raccolta Salerno si deve probabilmente ad una concessione di Ferdinando IV al suo secondogenito. Non sappiamo con precisione come, quando e in quante occasioni il Principe fosse entrato in possesso di quelle opere, ma basti ricordare la frase di Alexandre Dumas che, testimoniava come quella che doveva essere una collezione reale indivisibile fosse stata, invece, in qualche modo frammentata.

Dumas nel *Corricolo* scrive:

« Comme nous allions descendre le grand escalier des Studi, le gardien, qui était sans doute satisfait de la rétribution que lui nous avions donnée, nous demanda à voix basse si nous ne voulions pas visiter la galerie de Murat. Nous acceptâmes, en lui demandant comment la galerie de Murat se trouvait au Studi. Il nous répondit alors que, lorsque le roi Ferdinand avait repris son royaume, on avait partagé en famille tous les objets abandonnés par le roi déchu. Cette galerie était devenue la propriété du Prince de Salerne qui, ayant eu besoin de quelque chose comme cent mille piastres, les emprunta sur gage à son auguste neveu actuellement régnant. Or, le gage fut cette galerie, laquelle, pour plus grande sûreté de la créance, fut transportée au musée Bourbon. Il y a là, entre autres chefs-d'œuvre, treize Salvator Rosa, deux ou trois Van Dick, un Pérugin, un Annibal Carrache, deux Gérard des Nuits, un Guerchin, les Trois Ages de Gérard, puis, dans un petit coin, derrière un rideau de fenêtre, un tableau de

quatorze pouces de haut et de huit pouces de large, une de ces miniatures grandioses comme en fait Ingres quand le peintre d'histoire descend au genre, une petite merveille enfin, comme l'Arétin, comme le Tintoret ! c'est Francesca de Rimini et Paolo, au moment où les deux amants s'interrompent, et ce jour-là ne lisent pas plus avant »³⁸⁰.

Gli studiosi, in mancanza di documenti espliciti, di volta in volta, tendono a sostenere l'ipotesi di un dono paterno o di un lascito testamentario³⁸¹. La prima di queste supposizioni a noi appare la più plausibile. Unico fatto certo, sembra essere, che nel 1815 la guida di Napoli del Romanelli nel descrivere il Palazzo Reale traccia la descrizione dell'Appartamento del Principe di Salerno – l'unico appartamento di uno dei figli di Ferdinando IV e Maria Carolina a essere descritto – in cui figuravano alcuni dei dipinti che compariranno in seguito nelle stanze del palazzo di Leopoldo³⁸². L'indicazione di Romanelli può essere esclusivamente indicativa delle scelte del principe in materia artistica ma non garantisce il fatto che quelle opere nel 1815 fossero effettivamente già di proprietà del principe. Comunque quel che appare chiaro è che la collezione Farnese era stata intaccata nella sua integrità.

Appare a questo punto necessario accennare alla storia di quel celebre insieme, uno fra i più cospicui e ricchi fra quelli fondati dalle dinastie sovrane degli antichi stati italiani e tutt'oggi in maggior parte sopravvissuta e custodita a Napoli.

³⁸⁰ Dumas, ed cons.1984,pp 443,444

³⁸¹ Porzio 1999 p. 22 e *passim*

³⁸² Romanelli 1815, II, p. 51

4.1 la Collezione Farnese. Dalle raccolte di famiglia alla formazione del Real Museo Borbonico

Paolo III e il Cardinale Alessandro Farnese

La storia della collezione d'arte dei Farnese³⁸³ – costituitasi fra il Cinque e il Settecento, e una delle più notevoli dell'Italia e dell'Europa dell'epoca – ha origine dalle ambizioni di potere e dall'attività politica (nonché dalla figura di committente e dagli orientamenti culturali) del cardinal Alessandro Farnese (1468-1549). Nominato vescovo di Parma nel 1509, poi creato papa nel 1534 con il nome di Paolo III, Alessandro fu il primo e principale artefice della rapida ascesa della propria famiglia, i Farnese appunto, originariamente appartenenti alla piccola nobiltà laziale, sino allo status dei maggiori potentati europei³⁸⁴.

Di pari passo con la scalata politica, sociale ed economica, Alessandro si fece promotore, praticamente ex novo, di una stagione di mecenatismo e di collezionismo che accompagnasse e celebrasse questa ascesa, garantendo ad essa un'adeguata visibilità grazie alla raccolta o alla commissione di opere d'arte, di decorazione o di architettura, volte non solo ad incrementare i beni di famiglia ma anche e soprattutto ad ostentare il nuovo rango e la nuova ricchezza. Già nel periodo del suo cardinalato Alessandro si distinse quale grande e appassionato collezionista di antichità classiche, mostrando uno spiccato interesse verso il rinvenimento di reperti archeologici, come testimoniano al massimo grado le

383 Bibliografia essenziale di riferimento adottata per la stesura del presente resoconto: Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. *La Collezione Farnese. La Scuola emiliana: i dipinti. I disegni*, Napoli 1994, in particolare il saggio di P. Leone de Castris, *Breve itinerario delle raccolte farnesiane attraverso le fonti e gli inventari*, ivi, pp. 27-54 (con precedente bibliografia ivi indicata); *I Farnese. Arte e collezionismo*, catalogo della mostra (Parma, Monaco di Baviera, Napoli), a cura di L. Fornari Schianchi e N. Spinosa, Milano 1995, specie i saggi di N. Spinosa, *Le collezioni farnesiane a Napoli: da raccolta di famiglia a Museo e Galleria Nazionali di Capodimonte*, ivi, pp. 80-95, e di P. Leone de Castris, *I dipinti*, ivi, pp. 96-106 (per l'esposizione napoletana della mostra vedi pure *I Farnese. Arte e collezionismo*, a cura di U. Bile, Napoli 1995); M. Utili, *Introduzione a Museo di Capodimonte*, Milano 2002, pp. 8-19.

Bertrand Jestaz è ripetutamente intervenuto sulla collezione nei suoi volumi su Palazzo Farnese a Roma: si veda almeno Jestaz 1994 con inventari e commenti.

384 Sulla famiglia Farnese vedi Drei 1954; Nasalli Rocca 1969; Revel-Aymard, in *Le Palais* 1980-81, I.2, pp. 695-715.

scoperte e le acquisizioni compiute nelle Terme di Caracalla (si pensi soltanto al celebre *Ercole* o al colossale gruppo del *Toro Farnese*, oggi nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli). Ma non meno importanti furono i contatti intrattenuti con i massimi artisti dell'epoca, la prima metà del Cinquecento: basti considerare che Raffaello, Tiziano, Guglielmo della Porta vennero chiamati a ritrarlo, dapprima come porporato e successivamente come pontefice (si pensi al celeberrimo ritratto tizianesco di lui ormai anziano con i nipoti ora a Capodimonte, vera icona della politica nepotistica e del mecenatismo artistico del papa Farnese, iniziatore della dinastia). Non va neppure dimenticato l'intervento di Michelangelo nella fabbrica del grandioso palazzo romano costruito presso Campo dei Fiori, edificio che della famiglia Farnese ancor oggi porta il nome, o ancora quello di Perin del Vaga nella decorazione di alcuni ambienti di Castel Sant'Angelo, altro notevole cantiere papale farnesiano³⁸⁵.

Prosecutore effettivo della politica di Paolo III fu il suo omonimo nipote Alessandro (1520-1589) – figlio di Pierluigi Farnese, primo duca di Parma, e Girolama Orsini – anch'egli cardinale, il quale assicurò alla collezione nuovo impulso e nuovi ingressi, grazie alle opere di Tiziano, El Greco, Giulio Clovio (miniaturista del *Libro d'ore* posseduto dallo stesso Alessandro), Francesco Salviati, Zuccari, Bertoja, Guglielmo della Porta e tanti altri. Inoltre Alessandro commissionò a Giorgio Vasari l'*Allegoria della Giustizia* oggi a Capodimonte e gli affreschi del Palazzo della Cancelleria a Roma. Portò a compimento il palazzo di Campo dei Fiori, fece costruire e decorare di sua iniziativa il palazzo di Caprarola, creò attorno a sé una vera e propria corte frequentata da intellettuali e artisti, architetti, pittori, scultori, orafi e miniatori³⁸⁶.

È importante dire che con il Cardinale Alessandro la collezione e i relativi criteri di ordinamento cominciano ad assumere un iniziale aspetto museale, per lo più legato alla concezione del palazzo romano di famiglia quale sorta di “studio” o “scuola pubblica”, sede di fatto di un primo museo farnesiano, diversamente dal

385 Vedi Navenne 1914; Frommel, in *Le Palais* 1980-81, I.1, pp. 127-174; Vincent, in *Le Palais* 1980-81, I.2, pp. 331-351; Jacobs 1979; Roma 1981. Parma Armani 1986, pp. 209-243

386 Sul cardinale Alessandro collezionista e committente, patrono delle arti, vedi soprattutto Robertson 1992.

carattere sia ufficiale ma prevalentemente privato, isolato e meditativo proprio della residenza di Caprarola³⁸⁷.

Verso il XVII secolo

In questa concezione espositiva e museografica del Palazzo Farnese, in cui convivevano opere antiche e moderne, ebbe un ruolo chiave Fulvio Orsini, ultimo bibliotecario e consigliere artistico di Alessandro, proseguendo una tradizione legata ad altri personaggi come il poeta Annibal Caro e lo storico “proto-museografo” Paolo Giovio. L'Orsini, erudito, filologo, iconografo e raffinato intenditore e cultore dell'antico, contribuì in modo diretto e cospicuo alla collezione farnesiana donando in legato (1600) la sua personale raccolta al cardinal Odoardo Farnese (1573-1626), nipote ed erede del cardinal Alessandro. Entravano così fra i tesori dei Farnese – giusto per citare qualche pezzo fra i più rimarchevoli quanto alla pittura d'età moderna – il piccolo *Ritratto di Francesco Gonzaga* di Mantegna, il *Ritratto di Giulio Clovio* di El Greco, i cartoni vaticani di Raffaello e Michelangelo, i due *Ritratti di Clemente VII* di Sebastiano del Piombo, opere ora tutte a Capodimonte³⁸⁸. Inoltre l'Orsini dové essere l'ispiratore, il vero e proprio curatore di questo primo assetto museografico del collezionismo di Casa Farnese, come è descritto negli inventari del 1644 e del 1653³⁸⁹. Le indicazioni dell'Orsini doverono specialmente concentrarsi nella sistemazione del secondo piano, dove si trovavano due “guardaroba”, due biblioteche e tre “stanze dei quadri”. In queste ultime si concentrava un vasto e al contempo selezionato insieme di dipinti: in prevalenza emiliani (Correggio, Parmigianino, Carracci), ma anche le tavole primitive (Bellini e Masolino) e i grandi classici tosco-romani raffaelleschi e michelangioli nella prima sala; la maggior parte dei ritratti di Tiziano, assieme ai tre dipinti del Greco, a tutti i quadri di Sebastiano del Piombo e, tra l'altro, alla *Pietà* di Annibale Carracci e al *Sacrificio* di Pontormo, allora

387 Vedi in particolare Riebesell 1989, cap. IV; Prisco 1991, p. 2.

388 Robertson 1992, pp. 223-230.

389 Vedi Fusco, in *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. La Collezione Farnese* 1994, pp. 57-59.

ritenuto di Raffaello, nella seconda sala; gli altri quadri di Tiziano, tra cui la *Danae*, oltre alla *Madonna della Gatta* di Giulio Romano, anch'essa creduta di Raffaello, e numerosi disegni nella terza sala³⁹⁰. Diversa la disposizione delle raccolte al primo piano, il piano nobile e di rappresentanza del palazzo, dove trionfavano le opere dell'antichità classica, gloria del collezionismo inaugurato dal cardinal Alessandro poi papa Paolo III e proseguito dai cardinali Ranuccio e Alessandro, non senza l'accompagnamento della decorazione pittorica cinquecentesca a fresco, ad opera di Salviati, Zuccari e Daniele da Volterra (1547-1567), in funzione di celebrazione delle gesta della famiglia. Le sculture antiche convivevano con quelle di fattura moderna, ma d'ispirazione classica più o meno fedele, del della Porta.

Negli anni a cavaliere fra Cinque e Seicento il palazzo si arricchiva ulteriormente grazie alla presenza di Annibale Carracci e della sua équipe: dal programma decorativo del Camerino d'Ercole – in cui erano esposti, oltre all'*Ercole al bivio* di Annibale, la *Sacra Conversazione* di Lorenzo Lotto e il *Ritratto di Alessandro Farnese* di Raffaello, quadri tutti a Capodimonte – al ciclo a fresco universalmente celebre della Galleria Farnese (1595-1608). Dal primo piano di Palazzo Farnese provengono inoltre alcuni grandi quali ad esempio l'*Allegoria della Giustizia* di Vasari e la *Disputa sull'Immacolata Concezione* del Pordenone, anch'essi oggi a Capodimonte. Da altri ambienti del palazzo, realizzati oramai sul crinale del 1600, come i cosiddetti “Camerini della Morte” nel padiglione al di là del giardino e sul Tevere, provengono altri notevoli dipinti, soprattutto “favole” ispirate alla letteratura e al mito, di Annibale e Agostino Carracci, come il *Rinaldo e Armida* o la *Venere dormiente*, rispettivamente a Capodimonte e a Chantilly³⁹¹.

390 Vedi Bertini 1987, pp. 210-216

391 Whitfield, in *Le Palais* 1980-81, I.1, pp. 313-328.

Fra Roma e Parma

Ma ormai, intorno al 1600 o poco oltre, in quei nuovi spazi del palazzo ora ricordati – così come nella celebre Galleria – alle scelte di Fulvio Orsini dovevano andare ad affiancarsi o addirittura a subentrare quelle del cardinal Odoardo e dei suoi nuovi consiglieri. Innanzitutto negli anni di Odoardo (1589-1626) la collezione vede alcune significativi incrementi, come l'incorporazione vera e propria dell'importantissimo già citato lascito proprio di Fulvio Orsini, nonché dell'altro, sia pur nettamente inferiore, di Gabriele Bombasi. In questo periodo arrivano a Roma da Parma alcune delle opere più importanti che i Farnese riescono a procurarsi nei territori del loro ducato. Datano infine a questi anni alcune notevoli acquisizioni, specie sul versante della pittura primitiva, di cui sono esempi la *Trasfigurazione* di Giovanni Bellini (da Vicenza) o il *Polittico della neve* di Masolino e Masaccio (da Santa Maria Maggiore a Roma), opere oggi esposte a Capodimonte (esclusi il pannello masacesco e gli scomparti laterali del trittico di Santa Maria Maggiore, oggi a Londra e a Philadelphia)³⁹².

I decenni centrali del Seicento rappresentano un periodo difficile per i Farnese e la gloria romana della famiglia va via via tramontando. Sotto i pontificati di Urbano VIII Barberini e di Innocenzo X Pamphilj si genera un clima pesantemente contrario ai Farnese (culminato nelle due guerre di Castro, nel 1641-44 e nel 1649-60) e la famiglia è costretta a ripiegare verso Parma, seguita progressivamente anche dalla collezione³⁹³. Il palazzo di Roma lentamente si svuota, ma non sarà mai del tutto spogliato; innanzitutto vi rimarrà ancora per lungo tempo la grande statuaria antica, che il cardinal Alessandro sin dal 1587 aveva legato all'edificio romano e che solo tra Sette e Ottocento i Borbone sarebbero riusciti a ricongiungere alla collezione ormai trasferitasi, come si vedrà, a Napoli³⁹⁴.

392 Robertson, in *Les Carrache* 1988, pp. 359-372. Sul cardinale Odoardo collezionista vedi Vincent, in *Le Palais* 1980-81, I.2, p. 336; Bertini 1993, pp. 66-68, 71-73.

393 Vedi i riferimenti di bibliografia sulla storia dei Farnese citati alla nota 2

394 Vincent, in *Le Palais* 1980-81, I.2, p. 350.

Dalla seconda metà del Seicento sarà Parma il nuovo polo del potere e, di conseguenza, degli interessi collezionistici e delle strategie mecenatistiche della famiglia Farnese. Parma e Piacenza erano città infeudate ai Farnese sin dal 1545, grazie all'azione di Paolo III, ch'era riuscito ad alienare quei feudi a favore dei propri discendenti³⁹⁵.

Tuttavia le prime notizie riguardanti le raccolte d'arte a Parme e Piacenza risalgono al 1587, al tempo della reggenza (in vece del padre Alessandro impegnato nelle Fiandre e in Francia) del principe Ranuccio Farnese, il primo esponente del ramo parmense della famiglia cui si può riconoscere il merito di aver condotto una coerente politica di ampliamento della collezione. Parte della sua raccolta – una quarantina di dipinti e altri oggetti d'arte, come riportano gli inventari³⁹⁶ – proveniva dal quella del nonno Ottavio, duca dal 1547 al 1586, e in essa troviamo uno dei primi capolavori della maniera moderna locale, quale il *Ritratto di Galeazzo Sanvitale* del Parmigianino, oggi a Capodimonte³⁹⁷. Ma Ranuccio deve essere ricordato soprattutto per un'altra notevole fase di accrescimento della raccolta parmense di famiglia: cioè la requisizione dei beni, specie delle opere d'arte, ai feudatari che gli si erano ribellati senza successo nel 1611. Nel 1612 questa azione di sequestri – alla cui inventariazione provvidero i notai Moreschi, Nerone e Beretta – comportò il passaggio nelle raccolte farnesiane di quadri tra i più famosi dell'intera collezione: da Barbara Sanseverino e dal marito Orazio Simonetta pervennero il *Ritratto di Leone X* (già creduto di Raffaello, in realtà copia dal Sanzio di Andrea del Sarto), la *Madonna della gatta* di Giulio Romano (anch'essa già attribuita al maestro urbinato) o ancora lo *Sposalizio di Santa Caterina* del Correggio, opere oggi a Capodimonte; da Giovan Battista Masi giunsero svariati quadri nordici, tra cui i due capolavori di Pieter Bruegel il Vecchio, il *Misanthropo* e la *Parabola dei ciechi*, anch'essi a Capodimonte; dai Sanvitale vari quadri di uno dei campioni della maniera emiliana di primo Cinquecento, Girolamo Mazzola Bedoli, tra cui il *Ritratto di*

395 Vedi i riferimenti di bibliografia sulla storia dei Farnese citati alla nota 2.

396 Campori 1870, pp. 48-55.

397 Bertini 1993, pp. 66-67.

sarto di Capodimonte³⁹⁸. Si deve però precisare che alcune delle opere confiscate ai feudatari – evidentemente quelle ritenute più prestigiose, come i due quadri attribuiti a Raffaello già dei Sanseverino o anche il *Sarto* del Mazzola Bedoli – non furono trattenute a Parma ma bensì destinate al palazzo di Roma, come sappiamo dai succitati inventari seicenteschi, a testimonianza che, ancora nei primi decenni del Seicento, quella romana era ritenuta la sede vera e principale della collezione dei Farnese, ovvero la più degna di ospitarla³⁹⁹.

Le raccolte parmensi potevano comunque vantare un nucleo collezionistico non trascurabile, peraltro arricchito da quadri fiamminghi, in ragione della presenza nelle Fiandre di Margherita d'Austria (1559-65), moglie di Ottavio Farnese, e poi del figlio di questa, Alessandro (1577-92)⁴⁰⁰, così come da quadri maggiormente pertinenti al territorio emiliano, commissionati dai duchi stessi in particolar modo ai Carracci e ai pittori della loro cerchia, citati nel suo *Viaggio pittoresco* (1671) dal Barri. Tali nuclei collezionistici erano ospitati per lo più con funzioni di arredo e di decorazione nel guardaroba ducale e nel Palazzo del Giardino a Parma.

Nuove esigenze espositive tuttavia si imposero per l'arrivo da Roma, nel corso degli anni sessanta del Seicento, di una ingente quantità di quadri, cosa che spinse il duca Ranuccio II (1630-1693), sesto duca di Parma, ad attuare, verso il 1670, una complessiva risistemazione dell'intera raccolta⁴⁰¹. Ce ne informa l'*Inventario de' quadri esistenti nel Palazzo del Giardino in Parma*, redatto intorno al 1680⁴⁰², nel quale si elencano circa mille dipinti, di cui solo un terzo all'incirca (330) fu destinato ad arredare, in funzione anche espositiva e con risultati scenografici, otto sale al secondo piano, dove si concentravano i pezzi di maggior importanza, mentre gli altri erano distribuiti in ambienti privati meno sontuosi o negli spazi abitativi. Le otto sale designate erano aperte ad una sorta di pubblica fruizione, a beneficio di un selezionato pubblico di visitatori, colti

398 Sulle confische farnesiane ai danni dei feudatari vedi Bertini 1977.

399 Vedi Bertini 1987, pp. 37-38, 66-68 nota 28.

400 Meijer 1988, pp. 89-115.

401 Vedi, per brevità, Leone de Castris 1994, pp. 48-49 nota 35.

402 Campori 1870, pp. 205-306. Vedi anche Bertini 1987, pp. 235-272.

viaggiatori e scrittori d'arte: vi fecero visita Barri – che ce ne dà puntuale contezza – Scaramuccia, Malvasia, lo svedese Tessin e altri.⁴⁰³ Nelle otto sale – distinte, sia pur genericamente, per filoni tematici: eros, pittura sacra, ritratti, scene di genere e paesaggi – erano esposti alcuni dei capolavori che sono tuttora il nerbo della Galleria Farnesiana del Museo di Capodimonte a Napoli. Per fare qualche esempio si possono citare la *Danae* e la *Maddalena* di Tiziano, l'*Ercole al bivio*, la *Pietà* e lo *Sposalizio di Santa Caterina* di Annibale Carracci, la *Madonna della gatta* di Giulio Romano, la *Sacra Famiglia* del Parmigianino, lo *Sposalizio di Santa Caterina* e la *Zingarella* del Correggio, la *Madonna del velo* di Sebastiano del Piombo, i *Mercati* di Joachim Beuckelaer. Particolarmente importante la sezione dedicata al ritratto: oltre all'apprezzatissimo nucleo tizianesco dei ritratti della famiglia Farnese, vi spiccavano altri celebri dipinti, come il *Galeazzo Sanvitale* del Parmigianino, il *Vescovo de Rossi* di Lorenzo Lotto, il *Giulio Clovio* di El Greco, il *Clemente VII* di Sebastiano, l'*Autoritratto* di Sofonisba Anguissola, il *Sarto* di Mazzola Bedoli, i ritratti di mano di Maso da San Friano e del Rosso ed altri ancora.

Alla fine del Seicento, nel 1693, la collezione di famiglia intanto si arricchiva grazie all'acquisizione della raccolta personale della principessa Maria Maddalena (1653-1693), nata dal matrimonio fra il duca Odoardo e Margherita de' Medici e sorella nubile di Ranuccio II, il quale ne ereditava i beni⁴⁰⁴. Ma soprattutto, fra Sei e Settecento, si assiste una nuova e rilevante svolta in senso museografico nei destini della raccolta d'arte farnesiana: si decide cioè – promotore il duca Ranuccio II, morto nel 1694, cui successe il figlio Francesco – di allestire nel Palazzo della Pilotta, sempre a Parma, una galleria composta dai più eccellenti quadri della raccolta. Si andava così a creare la “Ducale Galleria”, passo decisivo per la separazione fra gli appartamenti e le zone espositive, insomma fra le funzioni di arredo e di decorazione delle residenze e il progetto sempre più coerente e sistematico di un proprio museo, un museo farnesiano:

403 Barri 1671, pp. 101-109; Scaramuccia 1674, pp. 176-177; Malvasia 1678, I, pp. 498, 502; Tessin 1688 (in Meijer 1988, pp. 238-239).

404 Bertini 1987, pp. 44, 277-282; Bertini 1988, 431-439.

come scrive il gesuita Piovene, che catalogava le medaglie, “facendo pubblico un tesoro che per tant'anni tenuto s'era racchiuso”⁴⁰⁵.

*

La nuova Galleria Farnese in Palazzo della Pilotta doveva fare di Parma una delle mete riconosciute e obbligate del Grand Tour d'inizio Settecento, come ci assicurano i resoconti dei numerosi viaggiatori⁴⁰⁶, tra cui Montesquieu (1729), i quali sostarono nella città emiliana nel corso dei primi decenni del secolo, recandosi appositamente alla Pilotta per visitare la Galleria e il Teatro, dopo aver ottenuto dalle autorità di corte, a pagamento, il permesso di accedervi. Dalle pagine dei viaggiatori e dai documenti inventariali veniamo a sapere che l'allestimento dei dipinti era assai denso, se non oltremodo affastellato, secondo quel gusto espositivo detto “a incrostazione” tipico delle gallerie italiane specie d'età barocca, e non di rado criticato dai viaggiatori stranieri, che lo ritenevano eccessivo⁴⁰⁷. I visitatori erano attratti per lo più dai nomi sommi degli autori ivi rappresentati – Raffaello, Tiziano, Michelangelo, Correggio, Parmigianino, Carracci –, ma vi fu anche chi apprezzò molto le raccolte di oggetti d'arte applicata, la magnifica e copiosa suppellettile, costituita da medaglie, monete, iscrizioni, cammei, piccole antichità, ambre, cristalli, intagli, avori e orologi, cose rare ed altre preziosità che riempivano “i gabinetti”. Accompagnati dal custode e responsabile del museo – prima Stefano Lolli, autore del primo inventario del 1708, poi suo figlio Bernardino –, i visitatori potevano inoltre disporre di un sintetico catalogo a stampa sui principali quadri, edito a Parma nel 1725⁴⁰⁸; né era raro incontrare artisti intenti a copiare, autorizzati, e su commissione, i dipinti più celebri ivi ospitati. Per quanto riguarda le logiche espositive, impostate sulla simmetria e sull'equilibrio, la Galleria Farnesiana presentava criteri connessi sostanzialmente alla varietà delle principali scuole pittoriche, criteri al contempo

405 Piovene 1724, IX, p. VI.

406 Per brevità si rinvia a Leone de Castris 1994, p. 49 nota 50.

407 De Benedictis 1991, p. 105.

408 Intitolato *Descrizione per alfabeto ci cento quadri de' più famosi e dipinti da i più insigni pittori del mondo, che si osservano nella Galleria Farnese di Parma in quest'anno 1725*.

basati sulla centralità incontrastata dei grandi classici romani, toscani, veneti ed emiliani di primo Cinquecento e sull'altrettanto indiscusso protagonismo dei Carracci, la cui Accademia era stimata, specie dalla storiografia di tradizione emiliana, quale il culmine della pittura moderna, proprio per la capacità di eletta mescolanza fra i caratteri migliori delle varie scuole regionali⁴⁰⁹. Tutte queste caratteristiche proprie della Ducale Galleria di Ranuccio II e di Francesco – cui si deve probabilmente la definitiva sistemazione della stessa galleria – la rendono, al vaglio degli studiosi di museologia e di storia del collezionismo, una sorta di pionieristico esempio di museo moderno nell'Europa d'allora⁴¹⁰.

Nonostante i governi deboli dei figli e successori di Ranuccio II, Francesco (1678-1727) e Antonio (1679- 1731), e nonostante i fasti della famiglia fossero ormai remoti, i duchi di Parma non abbandonarono mai la pratica collezionistica. Soprattutto durante il secondo decennio del Settecento sono attestati numerosi acquisti fatti sul territorio del ducato e sul mercato locale, le cui cedole di pagamento furono pubblicate dal Filangieri nel 1902⁴¹¹. Si trattò di acquisti effettuati tramite emissari che trattavano con mercanti e collezionisti privati di Parma, o pure trattando direttamente con chiese, conventi e confraternite: una politica di transazioni e scambi che portò nelle raccolte di famiglia nuovi dipinti di Garofalo, Correggio, Scarsellino, Dürer, Andrea del Sarto, Parmigianino, Lelio Orsi, Veronese, Barocci, Carracci, Reni, Poussin (o almeno presunti tali), aggiungendo inoltre ai nuclei storici della collezione una tipologia di dipinti sostanzialmente ed essi estranea, come le pale d'altare, per esempio di Lanfranco e di Ribera, di Ludovico Carracci, Bartolomeo Schedoni e Camillo Procaccini, in buona parte tuttora conservate nei musei napoletani⁴¹². Questo nuovo materiale, fra cui molte tele di provenienza chiesastica, non entrò nelle quadrerie della Ducale Galleria, già ordinate e compatte nel loro assieme, ma andò a formare un altro nucleo espositivo, con funzione di arredo e insieme di deposito, in alcune sale del vecchio Palazzo Ducale, in quello che sarà poi chiamato “Appartamento

409 Vedi Leone de Castris, in Bertini 1987, pp. 16-17.

410 Ivi, p. 17.

411 Filangieri 1902, pp. 221, 285-289; i documenti si conservano nell'Archivio di Stato di Parma.

412 Ivi, pp. 285-289.

dei quadri”, di cui ci danno notizie – parlando di poco più di centosettanta dipinti – gli inventari del 1731 e del 1734⁴¹³.

Da Parma a Napoli

Era questa la situazione della collezione farnesiana alla vigilia della svolta certo più rivolgente della sua illustre storia. Nel 1731 moriva senza eredi Antonio, ultimo duca di Parma. Gli succedeva il giovane don Carlos di Borbone, secondogenito di Filippo V di Spagna e di Elisabetta, ultima esponente di Casa Farnese, la quale così coronava la sua ambiziosa politica a vantaggio del figlio.

Carlo fece il suo ingresso a Parma e Piacenza nel 1732, regnando sul ducato per soli due anni. Agli inizi del 1734, nelle dinamiche delle nuove alleanze per la guerra di successione polacca, iniziava la sua campagna anti-austriaca che l'avrebbe portato in pochi mesi alla conquista di Napoli e del vicereame meridionale. Come testimonia una lettera del 16 febbraio 1734 inviata dal segretario di Carlo, il Monteleone, all'intendente parmense Voschi, lo stesso Carlo si mostrava ben presto preoccupato che l'incalzare degli eventi bellici anche sulla penisola italiana, temendo soprattutto la discesa degli austriaci, potesse mettere in pericolo le raccolte d'arte farnesiane custodite a Parma; pertanto egli propose di riparare le cose più ragguardevoli inviandole alla volta di Genova, non senza aver prima ordinato che si compilasse in tempi assai rapidi un inventario “di tutte le gioie, medaglie, tappezzerie, quadri, ed altri adorni e mobili i più preziosi, che esistono in cotesta Real Guardaroba e nella Galleria”⁴¹⁴. Nei mesi seguenti le operazioni di spostamento furono condotte alquanto velocemente: nell'aprile 1734 almeno quindici casse contenenti quadri della Ducale Galleria avevano raggiunto Piacenza, sulla strada diretta a Genova, mentre poco più tardi si sollecitava che parimenti la maggior quantità dei mobili rimasti a Parma, naturalmente i più preziosi, fosse a breve di lì trasferita.

413 Vedi Bertini 1987, pp. 50, 69-70 note 60, 78; U. Bile, in *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. La Collezione Farnese* 1994, pp. 61-63.

414 Bertini 1987, p. 48.

Certo si potrà obiettare che questo tipo di decisione fosse troppo drastica e traumatica per un nucleo collezionistico di famiglia soprattutto se rapportato con quanto contemporaneamente accadeva a Firenze. Come è infatti noto, l'ultima discendente della dinastia medicea, Anna Maria Luisa de' Medici, Elettrice Palatina, aveva stipulato con la nuova dinastia regnante sul granducato di Toscana, i Lorena, il cosiddetto “Patto di Famiglia”, in virtù del quale il patrimonio d'arte collezionato nei secoli dai Medici, ed ereditato dal fratello della Principessa, Gian Gastone – ultimo granduca, morto nel 1737 –, sarebbe restato per sempre legato a Firenze e in perpetuo uso della città. In altri termini si andò a garantire che “di quello che è per ornamento dello Stato, per utilità del pubblico e per attirare la curiosità dei forestieri non ne sarà nulla trasportato e levato fuori della capitale dello Stato del Granducato”⁴¹⁵. Questo accordo in effetti può essere letto come uno straordinario e lungimirante provvedimento atto a tutelare e a non disperdere un enorme patrimonio, sentito come parte integrante della identità cittadina, come qualcosa di indispensabile per la crescita intellettuale dei fiorentini e per il loro vantaggio anche economico.

*

Tuttavia va detto che la politica di alienazione del patrimonio attuata da Carlo era in un certo senso in linea con la storia delle raccolte farnesiane, i cui pezzi abbiamo visto nel tempo spostarsi, con disinvoltura, da Parma a Roma e viceversa, a seconda delle esigenze della famiglia, delle sue alterne fortune e dei suoi vari interessi, fra la capitale pontificia e quella del ducato emiliano. Certo, privata del meglio delle opere d'arte di famiglia, indubbio motivo di vanto culturale per la città, Parma finiva per assumere nel corso del Settecento una posizione periferica e non sempre inclusa nei percorsi del Grand Tour.

Della situazione sono emblematiche le lagnanze dell'ex custode e curatore della Ducale Galleria, Bernardino Lolli, il quale supplicò Carlo per ottenere una pensione che lo compensasse dell'allontanamento da Parma del Museo Farnesiano

415 De Benedictis 1991, pp. 138, 311. G. Conticelli in *La principessa saggia*, 2006, pp. 94-97

(da cui traeva sostentamento grazie alle mance dei visitatori)⁴¹⁶, ottenendo comunque di essere chiamato a Napoli, dove nel corso del 1735 frattanto giungeva – non senza subire qualche perdita lungo il percorso – la maggior parte delle raccolte, già depositate a Piacenza e a Genova.

La collezione farnesiana aveva di fatto (ed ha tuttora) un'altra casa, un'altra sede: Napoli appunto, di nuovo capitale di un regno autonomo, quello borbonico, dopo più di due secoli di dipendenza, prima spagnola (1503-1707) e poi austriaca (1707-1734). La capitale meridionale si apprestava dunque a raccogliere insieme l'onore e l'onere, il vanto ma anche la responsabilità di dover custodire una collezione d'arte così cospicua e prestigiosa, che il nuovo sovrano aveva ereditato e portato con sé. Tuttavia è stato giustamente notato che in effetti la Napoli vicereale e preborbonica non aveva sviluppato, almeno in riferimento al potere centrale di un casato regnante, una tradizione collezionistica né una relativa cultura museografica che fossero paragonabili a quelle di altri centri italiani. Esistevano a Napoli collezioni private nobiliari, anche ricche e famose, ma la mancanza di una dinastia stabilmente in loco e la breve durata dell'incarico di ogni viceré avevano impedito la formazione di una raccolta d'arte in un certo qual senso pubblica o comunque legata alla città e alla nazione, come era più o meno accaduto ad esempio nei centri su ricordati⁴¹⁷.

E infatti il Palazzo Reale di Napoli, costruito dall'architetto e regio ingegnere Domenico Fontana nel 1600, non poteva considerarsi particolarmente attrezzato e consono ad ospitare il gran numero di dipinti e oggetti d'arte farnesiani, mancandovi una vera e propria galleria sul tipo di quella del Palazzo della Pilotta a Parma. Ma in assenza di altre sede più convenienti, una pur piccola parte della raccolta fu disposta, entro il 1739, proprio in palazzo reale, lungo il lato sul mare, dove – secondo il *President de Brosses* – trovarono sistemazione la biblioteca, il medagliere e le gemme con la celebre *Tazza Farnese* (ora al Museo Archeologico Nazionale di Napoli) e una selezione di dipinti (Tiziano, Raffaello,

416 Bertini 1987, p. 50.

417 Sul tema vedi Leone de Castris 1993, pp.57-93; A. Gonzáles-Palacios, in *Civiltà del '600 a Napoli* 1984, II, pp. 241-249.

Andrea del Sarto, Correggio, Parmigianino, Annibale Carracci e Schedoni). Il resto, la gran parte, restava nei magazzini, sotto la cura del Lolli, o anche stipato in malo modo nei sottoscala e negli androni dell'edificio, provocando la famosa invettiva del de Brosse riguardo alla scarsa attenzione e allo scarso decoro in cui erano tenuti alcuni dei tesori di provenienza farnesiana (“*tout le monde allait pisser [...] contre le Guide et le Corrège*”)⁴¹⁸.

Il Palazzo di Capodimonte

Alla carica di Soprintendente al “Museo Farnesiano” era intanto stato nominato Marcello Venuti, gentiluomo *toscano*, assai esperto specie nel settore delle medaglie; a lui, insieme al Lolli, all'ex intendente parmense Voschi e all'architetto Giovanni Antonio Medrano, Carlo affidava, nel dicembre del 1738, l'incarico di progettare la sistemazione di tutta la raccolta nel nuovo regio palazzo da costruirsi sulla collina di Capodimonte. Sin dal nascere, dunque, il palazzo di Capodimonte era stato designato per ospitare la collezione venuta da Parma. La prima pietra dell'edificio era stata posata nel settembre del 1738 e già l'anno seguente la commissione preposta aveva stabilito di destinare l'esposizione dei quadri e delle altre opere d'arte alle stanze più luminose esposte a mezzogiorno e rivolte verso il mare, mentre l'allestimento della biblioteca era previsto nelle stanze più riparate affacciate sul parco⁴¹⁹. Ma solo diversi anni dopo, nel 1754, Carlo dava l'assenso al trasferimento delle raccolte dalla reggia cittadina a quella collinare (con l'eccezione di alcuni quadri rimasti ad arredare il vecchio palazzo reale); e fra il 1757 e il 1758, a edificio non ancora ultimato, dodici “cameroni” al piano nobile di Capodimonte erano ormai pronti per accogliere la Galleria Farnesiana⁴²⁰.

Sono poche le notizie su questa pinacoteca settecentesca a Capodimonte, ideata e ordinata fra il 1756 e il 1764 dal padre somasco Giovanni Maria Della

418 de Brosse 1739, ed. 1973, p. 244.

419 Filangieri 1902, pp. 222-223.

420 Ibidem.

Torre, succeduto al Lolli⁴²¹. A differenza della galleria parmense manca per questo museo napoletano un catalogo a stampa e non molto approfondite risultano le descrizioni lasciateci dai pur tanti viaggiatori del Grand Tour, evidentemente rapiti di più dalle antichità disseminate in gran copia sul territorio vesuviano e campano. Tra i primi visitatori illustri tuttavia ci fu, già nel 1758, il Winckelmann, il quale – preso soprattutto dal medagliere – parla di Capodimonte con un certo rilievo, dicendo che libri e manoscritti “stanno ancora ammuccinati”, mentre “i quadri migliori son disposti”, sottolineando comunque in generale i danni subiti dal patrimonio farnesiano per essere stato chiuso in cassoni per tanti anni in luoghi poco adeguati⁴²².

Le principali, non numerose fonti coeve sono costituite dai resoconti di viaggio del Lalande (1765-66) e soprattutto del marchese de Sade (1776), dagli appunti di Tommaso Puccini, futuro direttore degli Uffizi (1783), dalla guida di Napoli e dintorni di Giuseppe Sigismondo (1788-89), e dall'inventario redatto nel 1800 circa, dopo i fatti della rivoluzione del 1799, dal “custode” Ignazio Anders⁴²³. Da queste fonti si ricava che la nuova pinacoteca farnesiana di Capodimonte era strutturata in sale dedicate a singoli, grandi artisti, o anche alle principali scuole pittoriche regionali: Raffaello e i toscani, Tiziano, i veneti, gli emiliani Correggio e Parmigianino, Annibale Carracci e i bolognesi del Seicento, Bartolomeo Schedoni.

E ancora frequentano le raccolte sistemate a Capodimonte, nel corso della seconda metà del Settecento, vari artisti e uomini di cultura: Fragonard (1761) e Pars (1780), ammessi a studiare a copiare; i pittori di corte Clemente Ruta, Giovanni D'Episcopo e Federico Anders, i quali vi gestivano un laboratorio di restauro per i quadri mal conservati giunti da Parma; e inoltre Wright of Derby (1774), Canova (1779-80), Goethe (1787), Stolberg (1792) e tanti altri

421 Vedi Leone de Castris, Spinosa-Utili- Leone de Castris 1993, pp. 6-11.

422 Winckelmann ed. cons. 1961, pp. 90, 311-312.

423 Lalande 1769, ed. 1786, VI, pp. 591-608; Sade 1776, ed. 1993, pp. 258-262; Sigismondo 1788-89, III, pp. 47-51. Sul *Diario* napoletano di Puccini, assai utile per la qualità dei giudizi critici, vedi Mazzi 1986, pp. 19-30. Sull'inventario Anders (Inventario de quadri farnesiani esistenti nel Real Palazzo di Capodimonte fatto da Ignazio Anders custode maggiore di questa Real Galleria) conservato presso l'Archivio di Stato di Napoli) vedi Muzii 1987, pp. 268-269.

viaggiatori⁴²⁴, i quali ricordano l'eccellenza di alcuni dipinti e oggetti, oltre alla bellezza della posizione panoramica del palazzo; ma non mancano altresì coloro che denunciano un certo stato di abbandono dell'edificio da parte della corte e anche il generale disordine espositivo delle raccolte.

Intanto agli storici nuclei di opere dei Farnese giunti da Parma e Piacenza, transitati a Napoli prima in Palazzo Reale e poi a Capodimonte, si erano aggiunte le cose provenienti dal Guardaroba di Palazzo Farnese, volute da Carlo e dal figlio Ferdinando, re dal 1759, anno in cui il primo lasciava il trono di Napoli per sedere su quello di Madrid, dopo la morte del fratello re di Spagna. E cominciavano ora anche a contarsi, sia pur a poco alla volta, le prime acquisizioni “extra-farnesiane” di quadri di provenienza meridionale voluti dai sovrani stessi, tra cui i Cesare da Sesto e i Polidoro da Caravaggio di Messina, i Ribera e i Luca Giordano. Altra importante tappa nel percorso museografico, ancora settecentesco, della Galleria di Capodimonte – affidata ad un custode, che dopo Lolli e Della Torre fu il padre Eustachio D'Afflitto, seguito infine dall'altro sacerdote Mattia Zarrillo – fu l'approntamento, nel 1785, ad opera del marchese della Sambuca, di un regolamento ufficiale volto a stabilire i compiti del personale nonché gli orari d'apertura al pubblico (“tre ore la mattina, e due al giorno”), cercando dunque di favorire il buon funzionamento del museo⁴²⁵.

Un solo dato, per concludere questo capitolo: alla fine del secolo la Galleria contava ben 1783 dipinti⁴²⁶, una quantità davvero enorme, specie se rapportata ad altre istituzioni coeve.

*

Questa era la situazione alla immediata vigilia degli eventi rivoluzionari del 1799, che dovevano decretare assai presto la fine del progetto di una neo-nata

424 Sui viaggiatori a Capodimonte si rimanda per brevità a Leone de Castris 1994, pp. 51-53 note 85-89.

425 Strazzullo 1976-77, III, p. 659.

426 Come sappiamo dalla *Breve Memoria* (Archivio di Stato di Palermo) del saccheggio operato dai francesi, vistata dal cardinale Ruffo ed inviata al re il 4 agosto 1799.

pinacoteca farnesiano-borbonica nella reggia di Capodimonte. A scopo precauzionale già nel 1798 Ferdinando di Borbone aveva trasferito a Palermo parte della biblioteca e del museo delle antichità ercolanesi di Portici, insieme ad appena quattordici dipinti, sia pur tra i più significativi, della Galleria di Capodimonte⁴²⁷. Come sappiamo dalla *Breve Memoria* vistata dal cardinale Ruffo⁴²⁸, i commissari governativi francesi prelevarono trenta quadri destinati alla Repubblica; ma furono ben 295 quelli sottratti a vario titolo, in quel fatidico '99, dagli ufficiali delle truppe francesi in ritirata da Napoli, quadri finiti poi, in buona parte, sul mercato romano. Solo una parte di essi sarebbe stata recuperata, a cominciare dall'anno seguente, dagli emissari borbonici presso i depositi di San Luigi dei Francesi a Roma. Alla dispersione e alla depredazione delle raccolte si cercò di porre rimedio attraverso appunto un'azione di recuperi, effettuati soprattutto a Roma da Domenico Venuti su mandato di Ferdinando IV, o attraverso una politica di acquisti fatti dallo stesso Venuti e da altri emissari a Roma e a Napoli. Al Venuti in modo particolare si deve il merito del recupero pressoché immediato, in San Luigi dei Francesi, di una ventina dei trenta quadri ufficialmente sottratti⁴²⁹. Al ritorno in Napoli tuttavia questo nucleo di dipinti, peraltro incrementato anche da donazioni di privati, non risalirono verso Capodimonte, ma furono accolti nella nuova Galleria del Palazzo di Francavilla, la cui struttura espositiva però non poté mai definirsi effettivamente studiata e compiuta, essendo forse di natura provvisoria, come pare evincersi dagli inventari del 1801 e dell'anno seguente. Di lì a poco, nel 1806, il secondo espatio di Ferdinando comportava una seconda spoliazione di opere, sia da Francavilla sia da ciò ch'era rimasto a Capodimonte⁴³⁰.

Eppure, nonostante le perdite e i traumi subiti dalla raccolta farnesiano-borbonica, proprio agli sgoccioli del secolo XVIII, o meglio a cavallo fra Sette e Ottocento, si andava profilando una nuova idea di museificazione della collezione, questa volta sulla base di moderni e aggiornati principi culturali e di nuovi

427 Sul trasferimento a Palermo del 1798 vedi Filangieri 1902, pp. 235, 320-321 note 80-81.

428 Vedi Leone de Castris 1994, p. 53 nota 91.

429 Vedi Leone de Castris 1994, p. 53 nota 91.

430 Filangieri 1901, pp. 13-15; Filangieri 1902, pp. 236-237, 321-322 note 82-83.

modelli museali. Un progetto nato al tempo di Ferdinando, ripreso e attuato, nel decennio francese, da Giuseppe Bonaparte e Gioacchino Murat, portato avanti nuovamente dai Borbone tornati sul trono di Napoli grazie alla Restaurazione sancita dal Congresso di Vienna (1815). Prendeva corpo l'intenzione, cioè, di creare, attraverso varie tappe intermedie, un grande museo universale, un museo concepito – sul modello delle maggiori istituzioni statali d'Europa, come ad esempio il Louvre – quale un contenitore enciclopedico di reperti antichi, dipinti, oggetti, libri e manoscritti, insomma un museo dell'antico e del moderno insieme e di tutte le forme dell'arte e della cultura; un museo, ivi compresa la biblioteca, finalizzato alla didattica e all'educazione, e altresì capace di ospitare esposizioni temporanee, laboratori e accademie per l'insegnamento e la formazione degli artisti. Tutte funzioni che consigliarono di individuare la nuova sede di questo museo – il Real Museo Borbonico – nel grande palazzo dei Regi Studi⁴³¹ (sino ad allora sede dell'Università, oggi del Museo Archeologico Nazionale), per la cui destinazione museale erano già stati commissionati progetti agli architetti Ferdinando Fuga e Pompeo Schiantarelli (1778-92). Alla scelta della nuova sede doveva d'altronde contribuire, sin dai primi dell'Ottocento, il sempre più scarso interesse manifestato dai Borbone nei riguardi della reggia di Capodimonte, forse perché troppo ed esclusivamente legata alla volontà e ai gusti di Carlo, nonché eccessivamente faticosa da raggiungere, come denunciato soprattutto dai viaggiatori stranieri del Grand Tour.

Sulla natura onnicomprensiva del nuovo museo borbonico sono indicative, fra l'altro, le istruzioni che il pittore tedesco Jacob Philipp Hackert – curatore dei progetti artistici e museali dei Borbone, nonché responsabile del trasporto delle statue antiche dei Farnese da Roma a Napoli – inviò allo Schiantarelli, architetto incaricato della fabbrica ai Regi Studi. Da queste indicazioni di Hackert si evince la volontà non solo di rendere in futuro aperte al pubblico tutte le raccolte, ma anche di aggiungere ai nuclei collezionistici più o meno recenti – le antichità farnesiane ed ercolanesi, le quadrerie di Capodimonte e

431 Vedi Pozzi Paolini, Zucco e Divenuto, in Napoli 1979; Divenuto 1984; Bile 1995. Inoltre vedi per l'utile sintesi Leone de Castris 1994, pp. 53-54 nota 93.

di Francavilla, la Biblioteca – la Real Manifattura delle Pietre Dure, istituita da Carlo, e ancora alcuni “Gabinetti di Restauro” nonché sale da utilizzare per esposizioni temporanee⁴³². Altra tappa importante per lo sviluppo e il compimento dell'idea di un nuovo, grande e moderno museo nel Palazzo degli Studi risiedé nell'avervi concentrato, al tempo del decennio francese, tutti i dipinti sino ad allora conservati nella Galleria di Capodimonte e in quella di Francavilla o provenienti, in gran numero, dai monasteri soppressi giustappunto di seguito alle leggi emanate dal governo francese⁴³³.

Il Real Museo Borbonico

Le raccolte giunte a Napoli da Roma e Parma avevano ormai perso l'originaria fisionomia esclusivamente farnesiana, assumendo in compenso un carattere più composito. Come or ora accennato, le principali aggiunte di dipinti ai nuclei storici erano quelle dovute alla soppressione degli ordini monastici, né si possono trascurare le acquisizioni fatte specie dai Borbone, tra cui si deve segnalare l'acquisto, nel 1817, della raccolta settecentesca del cardinal Stefano Borgia di Velletri, oggi custodita a Capodimonte. Nello stesso periodo si assiste ad una serie di spostamenti interni di opere fra le varie dimore borboniche, di donativi regi e di divisioni della collezione fra membri della famiglia: il che comporta una ulteriore dispersione di pezzi, anche notevoli, originariamente farnesiani. È il caso del donativo all' Università di Palermo, da parte del re Francesco I, dell'*Allegoria* carraccesca, di quattro dipinti di Spada e Schedoni e dei dodici *Imperatori* copia da Tiziano. Ed è anche il caso, assai più cospicuo – e che è argomento di questo scritto – dell'acquisizione e dell'esportazione fatte dal duca d'Aumale nel 1854 della raccolta di suo suocero Leopoldo di Borbone, principe di Salerno, raccolta che comprendeva, come è noto, la *Notte*, l'*Aurora*, gli *Amori*, la *Venere dormiente* e l'*Arcangelo Gabriele* di Annibale Carracci, e altri celebri quadri di provenienza farnesiana oggi a Chantilly.

432 Divenuto 1984, p. 165.

433 Filangieri 1902, pp. 237-243, 323-334, note 90-108.

Ferdinando I delle Due Sicilie volle che del Real Museo Borbonico fosse stampato un degno catalogo (1824-57), strumento fondamentale che abbiamo per la conoscenza dello stesso museo, insieme agli inventari redatti nel 1821 e nel 1852 dai curatori Arditi e San Giorgio, e alle numerose guide edite a servizio dei visitatori in crescente numero⁴³⁴. Il respiro e le ambizioni riposte nel museo sono alti e di rilevanza europea; il taglio vuol essere didattico, universale, sostanzialmente al di sopra di ogni scrupolo di unità od organicità collezionistica⁴³⁵. Specie la premessa al lettore del primo volume del catalogo (1824) evidenzia un marcato senso di autocoscienza storica e istitutiva: “Il Real Museo Borbonico ricco di opere insigni al pari dei più celebrati d'Europa avanza ogni altro pei monumenti che lo fanno unico al mondo, e son quelli che sepolti e in un conservati con intere città dal vicino vulcano, risorgono dopo diciotto secoli a indurre nelle colte nazioni meraviglia e diletto [...], [...] ricchissimo universale tesoro, da cui le arti moderne traggono il bello e la eleganza [...]. E mentre tutti gli altri grandi musei non hanno potuto essere accumulati che nel giro di varj secoli da una lunga successione di re o di pontefici, la fondazione e l'ingrandimento di questo furon veduti dagli uomini stessi che ora attoniti ammirano l'alto grado al quale è pervenuto: poiché ebbe il principio da Carlo III, e Ferdinando I lo riunì ed ampliò nel sontuoso Palazzo de' Regj Studj, ove ha conseguito il suo massimo splendore”⁴³⁶.

Oltre a celebrare la dinastia borbonica quale fautrice dell'impresa, c'è quindi chiaramente la volontà di rimarcare l'unicità delle raccolte del museo, specie nel campo delle antichità, grazie all'unione, davvero straordinaria, delle glorie farnesiane con quelle, recentemente venute alla luce, di Ercolano e Pompei, così come di altri luoghi antichi della Campania. E ancora: i dipinti farnesiani insieme a quelli del collezionismo borbonico e a quelli incamerati dalla città e dal territorio a causa delle soppressioni monastiche; gli oggetti dei Farnese insieme agli altri pezzi dei Borbone o della collezione Borgia, riuniti in vari gabinetti di cose preziose e rare. Solo in alcuni casi nella nuova Pinacoteca del Real Museo

434 Tra le tante guide vedi almeno quelle elencate in Leone de Castris 1994, p. 54 nota 97

435 Leone de Castris in Spinosa-Uttili- Leone de Castris 1993, pp. 10-11.

436 Leone de Castris 1994, p. 54 nota 93.

Borbonico alcuni gruppi di dipinti – specie gli emiliani, i veneti, i romani – si trovarono a mantenere una qualche coerenza espositiva sulla base della comune provenienza farnesiana; come d'altronde si sarebbe fatto nel nuovo Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, a partire dal 1957, e soprattutto, con maggior sistematicità e aderenza alle origini e alle vicende collezionistiche delle opere, nell'ordinamento del primo piano di Capodimonte realizzato negli novanta del secolo scorso, dove per l'appunto ha visto nuovamente la luce la Galleria Farnese. Ma, fatalmente, in quel Real Museo Borbonico – divenuto Nazionale dopo l'Unità d'Italia (1860-61) –, sui quasi milleottocento dipinti contati nella Galleria di Capodimonte alla vigilia del 1799, se ne esponevano fra gli otto e i novecento, solo un terzo dei quali di provenienza farnesiana. Inoltre, dagli inizi del Novecento sino gli anni settanta, molte opere, oltre trecento quadri, tra cui anche capolavori celebrati, lasciavano i musei napoletani per andare ad arredare svariate sedi dello Stato, Camera, Senato, musei statali di Parma e Piacenza, istituti universitari di Napoli e varie ambasciate; solo una parte di essi sarebbe stata recuperata in tempi più recenti.

4.2 I quadri Farnese della collezione di Leopoldo di Borbone

La guida del Romanelli fu redatta nel 1815, a brevissima distanza dalla precipitosa fuga di Carolina Murat dal Regno nella notte del 20 maggio di quell'anno e dall'arrivo di Leopoldo, primo della famiglia a rientrare nella capitale riconquistata. Appare dunque importante notare come in quelle pagine, l'autore, descrivendo Palazzo Reale, indichi specificatamente l'esistenza nell'appartamento di Leopoldo di un significativo gruppo di dipinti farnesiani. L'entità degli spazi occupati dal Principe potrebbe essere rilevata da una pianta facente parte dell'album del pittore Louis-Nicolas Lemasle, oggi in collezione privata, che mostra una sezione del palazzo in controparte con la scritta "Plan de l'Appartement de S.A.R. le Prince de Salerne dans le Palais du Roy à Naples". Vi si mostra tutto il circuito di un grande appartamento che dalla sezione che affaccia

sul cortile d'onore si estende nella direzione dei giardini e del mare per ritornare su sé stesso⁴³⁷. Precedendo l'ingresso trionfale in Napoli di Ferdinando IV, il Principe dovette trovarsi di fronte agli allestimenti dei Murat nelle regie residenze pressoché intatti e il confronto tra l'inventario del 1808 dell'allestimento della Galleria a palazzo reale, concepito dai napoleonidi, con la descrizione del Romanelli ci dà la misura dei primi spostamenti che riguardano l'argomento della nostra tesi.

Si tratta in massima parte di quadri prima esposti nella Galleria: tra cui *La Notte* e *L'Aurora*, la *Venere* del Carracci e *Quattro Amorini* dello stesso⁴³⁸. Di altri dipinti, tra cui il gruppo di Salvator Rosa, che provenivano dalla Stanza Verde e dalla Stanza Rossa parleremo più avanti in quanto facenti parte degli acquisti di Domenico Venuti a Roma.

Le informazioni ottocentesche sono servite, già da tempo, a ricostruire il caso più famoso fra quelli operati in quegli anni: ci riferiamo al gruppo dei dipinti di Annibale Carracci commissionato nel 1602 circa dal cardinale Odoardo Farnese per il palazzetto degli Orti Farnesiani a Roma⁴³⁹. I puttini, nella collocazione romana erano sistemati, alternati a paesaggi attorno alle raffigurazioni dell'*Aurora* e della *Notte*. Due di questi risultano esposti nella Sala del Consiglio di Palazzo Reale già nel 1817; Romanelli, nel 1815, descrivendo le stanze del Principe Leopoldo, non cita gli *Amorini* ma elenca la *Notte* e *L'Aurora* nella Gran Sala della Musica del Principe e *La Venere che dorme con amorini* nella grande stanza di compagnia⁴⁴⁰. Il fatto che oggi a Napoli sopravvivano due di queste opere mentre a Chantilly si trovino gli altri quattro, citati nella nota di sequestro del 1830, fa comprendere come già nel 1817 tutto l'insieme fosse stato diviso, infatti

⁴³⁷ Ringrazio Ervé Cabezas per la segnalazione e la riproduzione del foglio facente parte di un album contenente disegni del Lemasle

⁴³⁸ Porzio 1999, p. 22

⁴³⁹ Porzio 1999, p. 85 dove si riportano gli studi di Leone de Castris del 1994

⁴⁴⁰ Romanelli, II, 1815, p. 51-52. Il dipinto, anch'esso in seguito portato al Real Museo Borbonico, dopo il sequestro, non fu esposto insieme agli altri dipinti della collezione Salerno, ma per volontà del re Francesco I, collocato nel "Gabinetto delle Veneri", come *Il sogno di Venere*, in quanto ritenuto un soggetto osceno.

l'allestimento successivo affidato al pittore Simon Denis (1755-1813)⁴⁴¹, che durerà a lungo in quelle sale, marca l'assenza dei quadri passati a Leopoldo.

Solo nel 1830, in occasione del già menzionato verbale di sequestro della collezione, si dà la prima lista, che consente di individuare il nucleo farnesiano, suffragata dal catalogo realizzato nel 1852 da Stanislao D'Aloe in occasione della vendita della Collezione Salerno⁴⁴². La lista è riportata per esteso in Appendice III; qui di seguito riportiamo i soli dipinti di provenienza Farnese che vi comparivano così come erano descritti (di seguito si indicano i numeri della lista di sequestro e poi quelli del catalogo del D'Aloe):

Annibale Carracci, *Venere con amorino che scherzano* (n. 1, n.19)

Idem, *L'Aurora nel carro* (n. 2, n.21)

Idem *La Notte col Sonno* (n. 3, n.20)

Idem, *Putto volante* (n.4,n.22)

Idem, *Putto volante*. (n.5, n. 23)

Idem, *Putto volante*.(n. 6, n.24)

Idem, *Putto volante* (n.7, n.25)

Agostino Carracci, *L'angelo Gabriello* (n. 9, n.18)

Giulio Romano *Ritratto di Donna* (n.36, n.5)

Andrea del Sarto, *Ritratto di se medesimo* (n.37, n.4,)

Girolamo Mazzola, *Amore che dorme con altri amorini* (n.45, n.16)

Al gruppo di dipinti di Annibale Carracci abbiamo già accennato in precedenza. La notizia più antica riguardante *L'angelo Gabriello*, ritenuto di Agostino, si rintraccia nell'inventario del Palazzo del Giardino a Parma attorno al 1680 nella Sala della Fontana. Dopo essere passato al Palazzo di Capodimonte seguì a Palermo Ferdinando IV nel 1806⁴⁴³, dal 1815 è presente nell'appartamento di Leopoldo a palazzo reale, secondo la notizia di Romanelli⁴⁴⁴.

⁴⁴¹ Voir: Beck-Saiello 2010, *passim*

⁴⁴² D'Aloe 1852

⁴⁴³ De Boissard, Lavergne-Durey 1988, cat. 20, p.63

⁴⁴⁴ Romanelli, II, p.52

Il ritratto femminile, detto di Giulio Romano aveva la stessa provenienza del quadro appena ricordato: al Palazzo del Giardino portava l'attribuzione a Giulio Clovio mentre al passaggio alla Pilotta nel 1708, corredato da una esatta descrizione che ne ha permesso il riconoscimento, era attribuito a Giulio Romano. Oggi è stato restituito al catalogo di Dosso⁴⁴⁵.

Il cosiddetto autoritratto di Andrea del Sarto, oggi considerato opera di Pier Francesco Foschi, si trovava nella Collezione di Palazzo Farnese a Roma fino al suo invio a Parma nel 1662. La ricchezza di sigilli sul retro ha permesso di ricostruire la sua provenienza e il suo itinerario⁴⁴⁶.

L' *Amore che dorme con altri amorini* del Mazzola lo si identifica per la prima volta nel 1568 nella raccolta di Ottavio Farnese a Parma. Passò poi in collezione Sanvitale dalla quale fu preso ancora dai Farnese per il Palazzo del Giardino⁴⁴⁷.

4.3 *Gli acquisti romani di Domenico Venuti.*

Una parte della collezione del principe Leopoldo risulta imprescindibilmente legata al gusto artistico, al mercato e al collezionismo romani. Quello dei rapporti fra Roma e le capitali dei regni preunitari della penisola è un tema più volte studiato da un punto di vista dell'Accademia: la civiltà figurativa romana è un cardine fondamentale per tutte le scuole pittoriche negli anni dell'Impero e della Restaurazione. Ad esempio, gli stessi artisti impiegati nel cantiere napoleonico del Quirinale o quelli attivi nelle grandi opere pubbliche promosse dai pontefici e dalla curia parlano varie lingue e dialetti, e insieme ai pensionanti delle scuole artistiche nazionali formano un coacervo che defluisce a determinare il gusto e le scuole, sia dell'arte che del collezionismo,

⁴⁴⁵ Ibidem, cat.31, p.79

⁴⁴⁶ Ibidem, cat. 33, p. 81

⁴⁴⁷ Ibidem, cat. 51, p. 105

nelle capitali dell'Italia ancora divisa. Sono noti i commenti sferzanti di Lord Napier che nel 1851 giudicava le collezioni ottocentesche di Capodimonte una “catacomba per le inerti collezioni del mondo antico” riferendosi agli insegnamenti di Camuccini e ai suoi successori, allievi di una scuola che egli giudicava senza mezzi termini degna di un “non immeritato disprezzo”⁴⁴⁸. L'apprezzamento era senza possibilità di riscatto e testimoniava il profondo attaccamento dei pittori napoletani del Primo Ottocento per le formule del grande classicismo di primo Ottocento a Roma.

Domenico Venuti e Vincenzo Pacetti

Lo sguardo rivolto da Napoli verso la capitale di tutte le arti non si era mai distolto e non era stato solo uno sguardo accademico in cerca di ispirazione o emulazione. Una prima traccia di come e quanto Napoli si rivolgesse a Roma anche come fonte per acquisti si ha nel periodo in cui il Cavalier Domenico Venuti venne inviato nell'Urbe per rintracciare i quadri trafugati dai francesi nel 1799⁴⁴⁹. I sei Mesi della Repubblica Partenopea, infatti, videro un saccheggio notevole delle raccolte reali e di non poche raccolte private: le centinaia di opere presero immediatamente la via di Roma per essere o trasportate a Parigi o smerciate velocemente sulla piazza romana che già da decenni era il maggior polo di attrazione per mercanti e collezionisti stranieri. Venuti, che dal prestigio di grandi capacità di intenditore e da importanti cariche a corte era caduto in disgrazia presso il sovrano a causa di un suo supposto coinvolgimento nei moti rivoluzionari, si offerse spontaneamente di recarsi a Roma per recuperare le opere napoletane, fortunatamente scampate all'ultimo viaggio verso Oltralpe. Non staremo qui a rammentare troppo estesamente i vari passi da lui compiuti per ritrovare le opere e riuscire, impresa ancora più ardua, a ottenere di trasportarle a Napoli rendendole alle loro sedi legittime. Quello che qui ci appare interessante è

⁴⁴⁸ Susinno, p. 263

⁴⁴⁹ Strazzullo 1991-1992, pp. 13-62; Catello 1999, *passim*

anche il suo ruolo di agente del sovrano incaricato di acquisti tutt'altro che di poco conto: lo stato del mercato a Roma in quel momento era infatti del tutto caotico e accanto ai traffici impropri di opere trafugate fervevano le proposte di vendite legittime o almeno facilitate dal momento. In alcune lettere di Venuti scritte da Roma si ha ad esempio notizia contemporaneamente del recupero di tele celeberrime della raccolta Farnese e di acquisti eseguiti con occhio attento alla necessità delle collezioni reali napoletane di possedere un certo pittore. Con sapienza di erudito e conoscitore, infatti, il Venuti durante la ricerca di ciò che era stato trafugato finiva per individuare opere che destavano il suo interesse: “sono penetrato per cammino occulto in S. Luigi de' Francesi e nell'Accademia di Francia, ed ho potuto vedervi esservi gran roba non nostra, ma con le mani legate non si fa nulla” scriveva il 18 ottobre 1799⁴⁵⁰.

Una delle fonti migliori per comprendere i traffici di opere antiche e moderne in quell'esatto momento è il *Giornale* dello scultore Vincenzo Pacetti in cui è questione più volte di Venuti in merito alla Pallade Albani, al recupero di alcuni dei quadri napoletani finiti attraverso un francese nelle mani disinvoltate dello stesso Pacetti. e infine di un tentativo da parte del Venuti di assicurare a Ferdinando IV un capolavoro sommo, il Fauno Barberini. L'interesse per un'opera del genere testimonia non solo l'ambizione del Venuti di assicurarsi una preda fuori dal comune ma anche quella del suo sovrano nell'impossessarsi di un marmo di cui si rumoreggiava in tutta Europa, da poco passato dalle mani dei Barberini a quelle dell'astuto Pacetti che non amava Venuti giacché gli aveva appena fatto requisire dei quadri provenienti da un tale Blanchard ma di origine napoletana⁴⁵¹. Il salotto di un'altra infaticabile trafficante di opere d'arte, Angelica Kauffmann, era il luogo d'incontro fra Pacetti e Venuti: il 6 giugno 1799, lo scultore annota: “il Signor Cavalier Venuti mi ha scritto un viglietto ove mi notifica di sospendere qualunque trattato per la vendita del Fauno fintanto che non sente il Rè Ferdinando IV se ne vuol fare l'acquisto per il suo museo per non privare l'Italia di tale monumento”. Quattro giorni dopo, il 10 giugno annota come

⁴⁵⁰ Ibidem p. 36

⁴⁵¹ Pacetti 2011, pp. 201-202

Venuti avesse fatto intervenire la Kauffmann e lo scultore Francesco Antonio Franzoni “per vedere se puol impicolire il prezzo che ne voglio ma tutto e in vano” e il 13 dice che finalmente Madama Angelica aveva proposto la somma di duemila cinquecento zecchini ma egli era rimasto inamovibile “che come non sono zecchini quattromila non se ne fa niente”. Fra alti e bassi la questione andò avanti fino ad agosto fra le lamentele dello scultore e interventi di altri personaggi del mondo artistico romano; ci fu anche il tempo per riaprire una *querelle* sulla statua di Pallade che aveva visto nascere mesi prima l’attrito fra i due protagonisti (la statua era di Pacetti, Venuti la voleva ma l’aveva a chiare lettere definita scadente per fargli abbassare il prezzo) e nella questione era intervenuto il Ministro napoletano Antonio Micheroux (“Cavaliere molto garbato e disinteressato, vero contraposto del Cavalier Venuti” lo definiva lo scultore). Del Fauno però non se ne fece nulla e poco più tardi, il 5 maggio 1802, Pacetti lo mostrava a Gioacchino Murat di passaggio per Roma ormai soggetta al giogo francese⁴⁵². Il generale ne chiese il prezzo ma non dovette neanche proporsi come acquirente. Acquistò invece un buon numero di marmi⁴⁵³ da altri scultori e scalpellini: la lista includeva sculture antiche ma anche vasi, colonne e composizioni che forse di antico avevano poco.

Un mese dopo l’incontro con Murat lo scultore menziona i traffici col Venuti: “Ho fatto trasportare i due quadri del Cavalier d’Arpino dal Cavalier Venuti, che gli sono stato consegnati per mezzo del mio giovane nel palazzo incontro l’Angelo custode”⁴⁵⁴. Ma la pace fra i due fu breve e a settembre si chiusero per sempre le aspirazioni napoletane per il Fauno Barberini fra reciproche invettive: Venuti si lamenta che il prezzo sia stato aumentato negli anni, Pacetti risponde che ha pronto l’acquirente ma non glie lo fanno portar via da Roma e in fondo lui stesso vuole che resti in città”⁴⁵⁵ -come è ben noto questo scrupolo fu di breve durata e il Fauno partì poi per la Baviera. Se si scorre la lista dei quadri “acquistati in Roma dal Cav. Venuti nell’anno 1802” si apprezza

⁴⁵² Ibidem pp. 207-209, 225

⁴⁵³ Pomponi, 1995, pp. 77-129

⁴⁵⁴ Doveva trattarsi della chiesa degli Angeli Custodi demolita agli inizi del XX secolo per l’apertura di via del Tritone, non lontana da Palazzo Barberini, cfr., Armellini 1891, p. 274

⁴⁵⁵ Pacetti 2011, pp 226-227

comunque l'operato dell'agente regio che risulta essersi assicurato allora ben centodiciotto dipinti, numerosi dei quali confluiranno nelle collezioni del Principe di Salerno⁴⁵⁶.

Dipinti provenienti da Roma

I soggiorni di Venuti a Roma furono dunque due: uno nell'anno 1800 e il secondo nel 1802. Nel primo di essi si trattò principalmente di recuperare, come si è detto, i dipinti portati via dai francesi nel 1799 ma non mancarono degli acquisti. Diversi documenti, sia lettere sia inventari, testimoniano la consistenza di quelle opere e anche la frenetica attività di Venuti nel cominciare ad accrescere, attraverso acquisizioni mirate, le collezioni reali⁴⁵⁷. Si veda il caso, ad esempio, della lettera di Venuti da Roma al Primo Ministro Zurlo il 26 dicembre del 1800 in cui l'agente afferma di aver l'occasione felice "di acquistare per il tenue prezzo di Scudi Centocinquanta una Madonna, con il Bambino in braccio, del Fattorino, che puol dirsi senza equivoco che sia una delle cose le più pregevoli di questo maestro, scolare di Raffaello da Urbino; e che molto decorerà la nostra intrapresa raccolta della Scuola Urbinate"⁴⁵⁸. I dipinti di volta in volta recuperati venivano inviati a Napoli, contemporaneamente si procedeva al trasporto in questa città dei quadri e di altre opere d'arte conservate nei palazzi farnesiani di Roma *ab antiquo* nonché degli altri dipinti appena acquistati da Venuti. Tutta questa documentazione, ovviamente, è una fonte utile per rintracciare le vicende di alcuni quadri passati al Principe di Salerno e poi a Chantilly.

Come si è accennato prima parlando della collezione Farnese gli acquisti e i recuperi furono provvisoriamente collocati nel palazzo detto di Francavilla dove si stava formando una sorta di seconda galleria reale che prendeva il nome dal

⁴⁵⁶ Strazzullo, op. cit. pp. 48-53

⁴⁵⁷ La fonte principale di queste informazioni è nel saggio di Filangieri di Candida 1902; si vedano anche Strazzullo 1991-1992 e Catello 1990, Leone de Castris 1992

⁴⁵⁸ Si tratta come è ben noto della Madone de Lorette di Raffaello: Filangieri Candida 1902, p. 301, n.48. Le vicende del dipinto sono e della sua attribuzione nel tempo sono state ricostruite in Béguin, Bergeon, Cazellez 1979

palazzo stesso, collocato sulla Collina delle Mortelle⁴⁵⁹. Un inventario⁴⁶⁰ del gennaio 1801 elenca le opere custodite in sedici stanze nelle quali erano distribuiti circa duecentoventi quadri insieme ad arazzi, stampe, disegni e altri oggetti d'arte. L'inventario, diviso in sezioni, si apre con la lista dei dipinti che erano stati portati via da Capodimonte dai francesi e recuperati a Roma: vi si incontrano *L'Aurora e la Notte* di Carracci. Segue una parte di quadri comprati a Napoli dal Ministro Zurlo e ancora dopo quadri comprati dal mercante Durand fra i quali riconosciamo le due vedute di Campovecchio che nell'inventario di Palazzo Reale del 1808 risultano nella "Stanza da letto di S.M"⁴⁶¹ e poi, nel 1830, nella terza "Dietrostanza" di Palazzo Salerno (Appendice 3).

Dopo un gruppo che si dice provenire da Blanchard si passa ad un singolo quadro che veniva dal magazzino di Ripa Grande a Roma e poi a dipinti che erano stati collocati a San Luigi dei Francesi, sempre a Roma. Compaiono i nomi di diversi privati da cui quelle tele provenivano: Francesco Piranesi, un mercante detto il Chiavarino, il signor Teveren, l'abate Chiappini di Roma (che asseriva di aver ricevuto dal francese Noè). Tra gli altri quadri definiti di ignota provenienza si enumerano *La Sacra Famiglia* di Sassoferrato e una veduta di Salvator Rosa. La fine di tutto l'inventario è una lista di opere che non si erano mai mosse da Napoli come la serie di vedute di Philipp Hackert realizzate per Caserta, arazzi e quadri provenienti da chiese e monasteri napoletani.

⁴⁵⁹ L'edificio fu fondato nei primi del Cinquecento da Giovan Francesco Carafa. Agli inizi del XVIII secolo il palazzo passò ai principi di Cellammare: la corte di Napoli tenne in affitto l'edificio e fino al 1805 (voir: B. Croce, "Il Palazzo Cellammare a Chiaia" in *Napoli Nobilissima*, vol X, fasc IV, X, XI).

⁴⁶⁰ *Inventario di tutti i Quadri esistenti nella Real Galleria di Francavilla, consegnati in data del 17 gennaio 1801 per Real Ordine a D. Giuseppe DE Crescenzo e D. Gaetano Rubilotto; nel quale Inventario sono indicate tutte le rispettive provenienze di detti Quadri, cioè di quelli spediti da Roma in Napoli dal Cav Venuti, degli altri acquistati in Napoli dal Governo, e di quelli infine che sono stati restituiti ai Francesi a tutto il presente giorno de' 25 gennaio 1802* (Filangieri di Candida 1902, p. 303-309- n. 59)

⁴⁶¹ Porzio 1999, p. 79

La campagna del 1802

Il felice sviluppo di questa prima spedizione dovette far concepire l'idea al Re di intraprendere un'ulteriore campagna di acquisti rispedendo il suo emissario a Roma nel 1802. Il viaggio si rivelò fecondo anche se non favorevole al prestigio di Venuti presso il Re, come poi diremo. Tra i personaggi incontrati quella che giocò un ruolo fondamentale fu Angelica Kauffmann che abbiamo sopra menzionato. La pittrice fu strumentale nell'acquisto di uno dei quadri più importanti e ammirati fra quelli passati poi nella collezione del Principe di Salerno, la *Deposizione* di Jacopino del Conte che all'epoca, e fino a tempi relativamente recenti, era ritenuta opera di Daniele da Volterra. Il quadro nel 1787 risultava in vendita ed era collocato nel Refettorio dei padri agostiniani a piazza del Popolo: portava allora la vecchia attribuzione e fu stimata da Gavin Hamilton e Giovanni Volpato la cifra di circa settecento scudi. Goethe dà notizie maggiori sulla storia della *Deposizione* nel suo *Italienische Reise*, quando annota come l'amico Wilhelm Tischbein avesse riconosciuto nel 1787 l'importanza della tavola ma contemporaneamente non avesse potuto acquistarla alla cifra di mille scudi che gli agostiniani richiedevano. A questo punto era intervenuta la Kauffmann che comprò insieme al pittore il quadro per riscattarne poco dopo la metà. Esistono diverse lettere che Angelica scrisse a Goethe in cui si parla dell'opera. Da esse apprendiamo delle decurtazioni subite dalla tavola che erano state fatte perché giudicate funzionali alla collocazione domestica del dipinto, considerato troppo grande per essere pianamente apprezzato nelle stanze della proprietaria. Meno chiari sono i passaggi successivi. Per certo si sa soltanto come il quadro fosse gestito da un tale signor Gerli (con tutta probabilità l'artista milanese Agostino Gerli o uno dei fratelli) giacché la Kauffmann, per necessità, fu costretta a porre in vendita il lavoro dal quale, nelle sue parole, non si sarebbe mai voluta separare. Da una lettera del Venuti indirizzata al Ministro Zurlo sappiamo che le laboriose trattative dell'acquisto iniziarono il 13 aprile 1802 e videro come arbitro Antonio Canova. L'affare andò comunque in porto il 4 maggio di quello stesso anno e nel 1803 il quadro era custodito a Palazzo Farnese dove ancora

restava nel 1806 quando il Cardinale Fesch fece redigere un nuovo inventario del contenuto dell'edificio⁴⁶². Nel 1815 nella guida di Romanelli la tavola risulta collocata nella Gran Sala da Musica nell'appartamento di Leopoldo in Palazzo Reale⁴⁶³.

*

Sicuramente l'acquisto più importante di Venuti in quella sua seconda missione è costituito dai celebri dipinti di Salvator Rosa che appartennero poi a Leopoldo di Borbone. Anche nel caso di queste opere un ampio carteggio testimonia l'impegno profuso dall'agente regio.

Una lettera di Venuti del 19 marzo 1802 enumera i cinque soggetti sacri provenienti dalla Cappella de Rossi in Santa Maria in Montesanto (*“Geremia tratto fuori dalla fossa...Daniele nel lago dei Leoni con Abacuc ... Tobia e l'angelo Raffaello ... la Resurrezione di Lazzaro ... Resurrezione di Nostro Signore”*); altri quattro che si dice provenire dagli Altieri (*“Gesù Cristo che porta la croce al Calvario... Pane e Siringa ...due marine con scogli e figure bellissime”*); uno proveniente dal Palazzo di Propaganda Fide (*“Paesaggio con figure”*)⁴⁶⁴; due altri paesaggi con figure che erano dei Soderini, per un totale di dodici tele⁴⁶⁵. Una successiva lista dello stesso Venuti, datata anch'essa al 1802, riporta oltre ai quadri appena detti altri due paesaggi dello stesso autore⁴⁶⁶.

Bisognerebbe adesso prendere in considerazione la lista redatta da Tommaso Conca per incarico reale dei quadri contenuti a Palazzo Farnese a Roma nel 1803. Questo elenco venne richiesto dal sovrano perché, a quanto pare, il Venuti fino ad allora aveva lasciato in custodia a privati i dipinti acquistati per conto del Re che, disapprovando quell'operato, sollevò l'agente dall'incarico. E perciò dagli inizi del 1803 i quadri sparsi per Roma cominciarono a confluire a

⁴⁶² Vannugli 1991 per la completa ricostruzione della storia del dipinto

⁴⁶³ Porzio 1999, pag. 94

⁴⁶⁴ Quest'ultimo quadro è oggi identificabile a Chantilly con il *Paesaggio con la tentazione di Cristo* (cat.54) attribuito a Pietro Montagnini. Nel catalogo di D'Aloe lo si riconosce al n. 50 con l'attribuzione a Salvator Rosa

⁴⁶⁵ Filangieri di Candida 1902, pp. 231-232, n.61-63

⁴⁶⁶ Strazzullo 1991-1992, p.48

Palazzo Farnese in consegna al Cavalier Ramette, Soprintendente a Roma del Re di Napoli. Il pittore Conca fu incaricato dunque di redigere una perizia ma non totale, riguardando soltanto quelli che a suo giudizio erano da considerarsi i più importanti lavori. Questa scelta fa sì che la lista del Conca sia del tutto parziale. Dei dipinti già de Rossi si menziona solo il *Cristo risorto*, segue il *Cristo portacroce* già Altieri, le due *Marine* con la stessa provenienza e due *Paesaggi* che, possiamo supporlo, erano quelli già Soderini.

Sistemazioni e spostamenti dei dipinti di Salvator Rosa nelle collezioni napoletane durante gli anni dei Murat sono scarsamente noti: sappiamo che nel già citato inventario del 1808 il quadro con *Daniele nella fossa dei leoni* era posto in una Stanza color cremisi; *Geremia tratto dalla fossa* e il *Cristo porta croce* erano in una Stanza verde, nella Galleria due paesaggi mentre altri otto quadri del Rosa erano custoditi in un magazzino⁴⁶⁷.

Si passa poi alla lista di sequestro del 1830 (Appendice 3) che elenca con esattezza i dodici dipinti che erano stati descritti da Venuti. I cinque soggetti biblici raffigurano: *Daniele nella fossa dei leoni*, *Geremia estratto dalla cisterna*, *Tobia e l'Angelo*, *la resurrezione di Lazzaro*, *il Cristo resuscitato*. Come è noto⁴⁶⁸, i dipinti provenivano dalla cappella De' Rossi in Santa Maria di Montesanto, dove vennero collocati nel 1677. Le opere col passaggio di mano della cappella e il volgere dell'Ottocento, comparvero in vendita nell'Urbe e nel 1802 furono comprate da Venuti tramite l'incisore Pietro Vitali(1755-1810)⁴⁶⁹.

I pagamenti degli acquisti di Venuti nel 1802 vennero effettuati dal banchiere Giovanni Torlonia⁴⁷⁰ e se ne conserva un elenco fra le carte del pittore

⁴⁶⁷ Porzio 1999, p. 182-183

⁴⁶⁸ Strazzullo, catalogo p. 70-74

⁴⁶⁹ Pietro Marco Vitali (1755-1810 c.a.) e un'attività mercantile piuttosto importante come dimostra il fatto che sul volgere del secolo possedeva, fra altri quadri, il ciclo di tele preparatorie per gli affreschi di Pietro da Cortona per gli affreschi nella galleria di Palazzo Pamphilij a piazza Navona (cfr., P. Cohen, *Il mercato dei quadri a Roma nel XVIII secolo*, Firenze, 2010, I, p.51). Viveva "all'Angelo custode" fatto da ricollegarsi a quanto si è detto sopra riportando la lettera di Pacetti che aveva fatto consegnare dei quadri a Venuti proprio in quel luogo.

⁴⁷⁰ Sur le banquier Giovanni Torlonia et sa famille voir: Ponchon 2005

Alexandre-Clément Denis che dovette ricoprire un ruolo importante al fianco del Venuti stesso. Quelle carte, riscoperte e studiate non molto tempo or sono⁴⁷¹, hanno permesso di identificare senza più alcun dubbio quali opere tra quelle acquisite a Roma da Venuti finirono nelle raccolte di Leopoldo di Borbone. I documenti di Denis, esaminati dalla Lavergne-Durey, riguardano fondamentalmente gli ordini di pagamento a cui prima si accennava e una serie di lettere e elenchi concernenti i restauri effettuati da Benedetto Castellani nel 1809 e nel 1811. I mandati di pagamento sono stati inoltre utili per precisare la provenienza dei quadri: da quelle cedole emergono i nomi di mercanti, intermediari e venditori occasionali di cui Roma in quegli anni pullulava.

La Nota generale dei quadri acquistati a Roma da Venuti pubblicata dallo Strazzullo risulta la lista più completa e definitiva degli acquisti del 1802: da essa si estraggono qui di seguito i quadri che si riscontrano nell'atto di sequestro dei beni di Leopoldo di Borbone nel 1830 iniziando con i Salvator Rosa. In questo caso abbiamo indicato fra parentesi il numero relativo al catalogo del D'Aloe seguito quello del catalogo di de Boissard e Lavergne Durey).

Geremia tratto dalla fossa (n.38, cat. 71); *Nostro Signore che resuscita Lazzaro* (n.43, cat. 73); *Daniele nel lago dei leoni* (n. 39. cat.70); *Resurrezione di Nostro Signore* (n.40, cat.74); *N.S. che va al Calvario* (n. 44, cat. 75); *L'apparizione dell'angelo a Tobia* (n. 43, cat.72); seguivano i quattro paesaggi e le due marine (nn. 46-51; cat. 76-80) uno dei quali risulta oggi mancante o, data la generica descrizione, aver cambiato attribuzione. Alle provenienze di queste opere si è accennato sopra.

Si incontra poi la *Sacra famiglia* in ovale del Sassoferrato (n.33, cat. 82) e una *Madonna orante* dello stesso (n.34) che sembra possibile identificare, sulla scorta dei documenti trovati da Lavergne-Durey, con la *Vergine in preghiera* passata nel dicembre del 1991 ad una vendita Drouot a Parigi: sul retro del dipinto

⁴⁷¹ Lavergne-Durey 2004

era un timbro rosso con lo stemma delle Due Sicilie, un'etichetta con l'iscrizione "N 18 Quadro in tela di una Madonna in orazione di Sassoferrato comprato dal Cavalier Venuti per S.M. il Re di Napoli del Signor Gregorio Lanza in Roma" (iscrizione seguita da un anno illeggibile). Il Lanza della iscrizione era in realtà il pittore Gregorio Fidanza⁴⁷².

Seguono la *Sacra Famiglia* del Barocci (n.11, cat. 9), di cui non si hanno notizie sull'ubicazione originaria prima dell'acquisizione da parte di Venuti e *La Madonna con Bambino e angeli* di Guido (n.28, cat. 69), di cui invece sappiamo essere stata collocata, secondo l'inventario murattiano del 1808, nella Stanza cremisi, nel palazzo reale di Napoli come *Madonna della pace*⁴⁷³, per poi entrare, nel 1815, nell'allestimento dell'appartamento di Leopoldo di Borbone, dove erano «infiniti capi d'opera di pittura», secondo il Romanelli e da questi descritta nella Stanza del Musaico⁴⁷⁴. Della *Deposizione* di Jacopino del Conte nella sua vecchia attribuzione a Daniele da Volterra (n. 8, cat.42) abbiamo già detto. Il cosiddetto Lodovico Carracci, *Ritratto di un senatore bolognese* (n.17, cat.18), nel catalogo del Musée Condé è stato ricondotto ad ambito caravaggesco e si è individuato il soggetto. Si tratterebbe dell'effigie di Asdrubale Mattei di Giove (1556-1638), identificazione basata sulla lettura dello stemma visibile alla sommità della sedia su cui è il personaggio⁴⁷⁵. Da allora è seguita una lunga e controversa vicenda attributiva: dal Ceresa a Caravaggio, a Cavarozzi, a Turchi e a Francesco Albani per giungere in fine, in tempi recenti, alla proposta del nome di Artemisia Gentileschi⁴⁷⁶.

Il *Ritratto di uomo e Ritratto di donna* del Moroni (nn. 27 e 26, catt. 53 e 54) furono acquistati da Venuti il 12 marzo 1802 da Vitali e Fidanza. I personaggi rappresentati sono stati identificati, nel catalogo del Musée Condé, in Bonifacio Aiardi e sua moglie Angelica de Nicolinis in base all'esistenza di copie dei dipinti che recano iscritti i nomi degli effigiati.

⁴⁷² Lavergne-Durey 2004, p. 33, n.4

⁴⁷³ Cfr. Porzio 1999, p. 178

⁴⁷⁴ Cfr., Romanelli 1815, II, p.52

⁴⁷⁵ Ibidem, p. 61.

⁴⁷⁶ Cfr., Petrucci 2009, II, p. 325. Il quadro, quando ancora si trovava in collezione Mattei, portava l'attribuzione al Carracci, cfr., Cappelletti- Testa 1994, pp. 93-94

Compare poi il *Platone con due donne* di Gherardo delle Notti (n.141). Questo dipinto all'atto del sequestro era dunque considerato opera del van Hontorst ma già D'Aloe nel 1852 lo riporta come di Cristophe Storer (sic) includendolo nel gruppo delle opere di pittori tedeschi. Oggi è stato identificato come un lavoro di Mathias Stomer raffigurante Sara che conduce Agar ad Abramo⁴⁷⁷. Una *Cena in Emmaus* nelle liste di sequestro era attribuito anch'essa a van Hontorst; ma già D'Aloe separava i due quadri e lasciava l'attribuzione a van Hontorst per la sole *Cena* (n.80). Il dipinto è a Chantilly oggi con l'attribuzione a Trophime Bigot (1579-1650)

L' *Ecce Homo* di Mattia Preti (n. 37, cat. 64) proveniva dalla collezione di Vincenzo e Pietro Antonio Monticani a Venezia, acquistato da Domenico Venuti a Roma, probabilmente dalla collezione Torlonia⁴⁷⁸ durante la celebre campagna di acquisti di dipinti, insieme ad altre due tele dello stesso Preti: *L'Andata al Calvario* e *Il ritorno del Figliuol Prodigo*. Dopo essere stato esposto, fin dal 1808, nel palazzo reale di Napoli insieme ai due *pendants*, passò dopo il 1825 nella collezione di Leopoldo. La *Deposizione* di Guercino (n.31, cat. 40), invece, era originariamente nella Chiesa del Voto a Modena per la quale era stata commissionata, anch'essa presente sul mercato romano purtroppo per vie che non sono state ancora chiarite, citata dal Romanelli nella guida del 1815 già nell'appartamento del principe Leopoldo a palazzo reale, posto nella Stanza della musica⁴⁷⁹

D'Aloe ai numeri 77, 78 e 79, nella sezione dedicata ai pittori fiamminghi, elenca tre ritratti di Mirevelt (Michiel Jansz van Mierevelt,1567-1641). Le effigi di Hugo Grotius e di Janus Rutgerius sono oggi a Chantilly⁴⁸⁰; risulta mancante il ritratto di Gissot. A Chantilly è anche il *Ritratto di uomo* di Van Dyk (n. 82) il cui soggetto risulta oggi identificato in Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neubourg di

⁴⁷⁷ N. Garnier-Pelle, *Un tableau inédit du Musée Condé, Sarah amenant Agar à Abraham de Mathias Stomer*, Chantilly, 1998, pp. 5-12

⁴⁷⁸ A tale proposito Annalisa Porzio, in Porzio 1999, p. 172, fa riferimento per la provenienza dei dipinti ad un ritrovamento documentario di F. Fusco, non citato però, che confermerebbe la provenienza Torlonia. L'argomento è piuttosto controverso e spesso genera equivoci in quanto molto più frequentemente il Torlonia interviene nelle vendite in quanto banchiere piuttosto che come venditore.

⁴⁷⁹ Cfr., Romanelli 1815, II, p. 52

⁴⁸⁰ Gruyer 1896, n. 121 e 120 rispettivamente

cui esiste la prima versione completa, nella Alte Pinacothek⁴⁸¹. Stesso destino ha seguito la tela definita da D'Aloe la *virtù che distribuisce perle all'innocenza* (n.97) (nell'atto di sequestro il soggetto era più vagamente indicato come *Donna che distribuisce perle*). Il dipinto è di Jacob van Loo (1614-1670) mentre D'Aloe credeva fosse del nipote di questi, Charles André van Loo⁴⁸². Del *Redentore che appare alle Marie* del Barocci (n. 10, cat.8) si sa che proveniva dalla collezione Carpegna ma non si hanno notizie sull'origine certa della tela con *Il Bambin Gesù, San Giovannino e San Giuseppe* del Cagnacci che oggi porta il titolo di *Cristo addormentato con Zaccaria e San Giovanni Battista* (n. 32, cat.15). Gruyer sosteneva, senza precisare la fonte che l'opera era stata acquisita dalla raccolta dei Principi Altieri⁴⁸³.

Dalla collezione Albani proveniva il *Coronamento di spine* di Lionello Spada (n. 29, cat.85 che era considerato una delle opere più importanti fra quelle custodite ai primi dell'Ottocento a Palazzo Farnese elencate nella lista eseguita dal pittore Tommaso Conca nel 1803.

Ignota è la provenienza della *Natività* di Bernardino Luini (n.3,cat.48) e della *La Maddalena* dell'Albani (n. 30, cat. 1)- *La Madonna col Bambino* di Alessandro Allori detto il Bronzino (n. 13, cat. 3) aveva fatto parte della collezione di Olimpia Aldobrandini a Roma così come la *Madonna con Bambino, S. Francesco e S. Antonio* del Perugino (n. 2, cat.63) presente nella collezione di Giovan Battista Borghese nel 1693, che lo aveva ereditato dalla madre (Olimpia Aldobrandini aveva sposato in prime nozze Paolo Borghese; alla morte di questi si era unita a Camillo Pamphilj). Dopo diversi passaggi attributivi il quadro ora è dato a Niccolò Pisano. Ancora di Olimpia Aldobrandini era stato la *Madonna col Bambino* di Perin del Vaga che ha una lunga storia iniziante con la menzione della sua presenza negli inventari dei beni del cardinale Pietro Aldobrandini; passò agli eredi di questi e giunse nella collezione di Olimpia; agli inizi del XIX secolo il mercante inglese Alexander Day lo acquistò quando il quadro si trovava a Villa

⁴⁸¹ *Alte Pinacothek München . Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden*, a cura di E. Steingräber, Monaco, 1983, cat. 402, p. 183

⁴⁸² Gruyer 1896, cat 385

⁴⁸³ *Ibidem*, p.144-145

Aldobrandini (non la villa di Frascati come è stato detto ma la villa romana a Magnanapoli)⁴⁸⁴.

La *Sacra Famiglia* detta del Fattorino, cioè Giovan Francesco Penni, (n.3, cat.68) è oggi la celebre *Madonna del velo* o *Madone de Lorette* di Raffaello. Venuti l'aveva acquistata nel 1802 da Alexander Day con l'attribuzione a Penni; Conca nella sua lista di un anno dopo la disse di Perin del Vaga. Nella collezione Borghese da cui proveniva era invece considerata giustamente come opera di Raffaello. Ancor prima dei Borghese era appartenuta al Cardinale Paolo Emilio Sfondrato che a sua volta l'aveva acquistata dai Chigi: la tavola infatti era in origine destinata alla cappella di quest'ultima famiglia nella chiesa di Santa Maria del Popolo dove veniva esposta in occasioni solenni.

Come si è appena visto Day fu la fonte di diverse opere importanti. Alexander Day (il cognome nelle carte dell'epoca è traslitterato spesso in Dei o Daij) (ca. 1751-1841)⁴⁸⁵, pittore e miniaturista inglese risiedeva a Roma sin dal gennaio 1774. Nel 1792 aveva sposato la romana Anna Mattei: viveva a Strada Felice (l'attuale via Sistina) accanto ad Angelica Kauffman e poco distante dalla bottega di Vincenzo Pacetti. Se la sua attività pittorica resta in gran parte oscura, a parte il prestigioso impegno di copista per Frederick Hervey, Conte di Bristol e vescovo di Derry, più documentata è la sua folgorante carriera di mercante. Con l'invasione francese Day ebbe modo di profittare delle immense opportunità offerte dal mercato romano e si assicurò allora gran parte delle opere di provenienza Aldobrandini che venivano poste in vendita, alcune delle quali sono incluse nel nostro studio. L'opera più clamorosa proveniente dal fedecommesso Aldobrandini è forse la cosiddetta *Madonna Garvagh* di Raffaello alla National Gallery di Londra. In quest'ultima città Day espose parte dei suoi acquisti nel 1801 per poi fare ritorno a Roma l'anno seguente allo scopo di portare via il rimanente. Ed è proprio in quel 1802 che Venuti dovette conoscerlo grazie, probabilmente, ai buoni uffici dell'infaticabile Pacetti.

⁴⁸⁴ *Alte Pinacothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden*, a cura di E. Steingräber, Monaco, 1983, pp. 316-317

⁴⁸⁵ Cfr., Ingamells, 1997, p. 285-286; Bignamini-Hornsby New Haven e Londra, 2010, I, p. 258

Ancora dai Borghese si dice provenire il *Ritratto* di uomo di Scipione Pulzone (n. 14, cat. 65).

4.4 I quadri moderni

Possiamo considerare come terza sezione delle raccolte del Principe di Salerno tutte quelle opere di autori contemporanei o almeno attivi ai primi dell'Ottocento. Questa sezione quindi deve includere due diversi argomenti: i quadri appartenuti a Carolina Murat e rimasti a Napoli dopo la fuga del 1815, e quelli acquistati da Leopoldo stesso che non lesinò denari nella decorazione dei propri interni nonostante le dichiarate difficoltà economiche.

Quello dei dipinti acquisiti dai sovrani francesi è un campo ampiamente studiato giacché tratta un filone di gusto totalmente estraneo alla tradizione pittorica e del collezionismo napoletano dell'ancien régime. I Murat, e soprattutto Carolina, aprirono una parentesi che sembra richiudersi alla loro caduta. Né il gusto dei pittori locali né l'inclinazione degli acquirenti pare essere stato particolarmente toccato dalle loro scelte. Fa eccezione proprio il Principe di Salerno che accolse idealmente, almeno in parte, l'eredità artistica dei Murat sia dal punto di vista delle pitture, sia da quello dell'impiego di reperti di scavo nell'arredo, come si scrive nel capitolo successivo.

Paesaggi, "vedute" e dipinti troubadour. I "pittori di Carolina".

Il regno di Giuseppe Bonaparte (1806-1808) poi di Carolina e Gioacchino Murat (1808-1815)⁴⁸⁶ è stato considerato dalla storiografia napoletana⁴⁸⁷ come il periodo più moderno e innovatore dell'Ottocento meridionale. La

⁴⁸⁶ Numerose sono le biografie dedicate a Gioacchino e Carolina Murat, tra esse segnaliamo A. Spinosa, *Murat da stalliere a re di Napoli*, Milano 1984; J. Toulard, *Murat*, 1. Ed 1983, nuova edizione rivista e ampliata, Parigi 1999 e M. Lacour-Gayet, *Joachim et Caroline Murat*, Paris 1996.

⁴⁸⁷ Per la storiografia murattiana durante il periodo napoletano cfr., l'ancora molto valido A. Valente 1964

modernizzazione dello stato secondo i nuovi criteri politici e amministrativi della capitale e del Regno è accompagnata da un vasto programma di opere di pubblica utilità: dal completamento o potenziamento di istituzioni scientifico-culturali preesistenti come l'Orto Botanico, l'Osservatorio astronomico, il teatro San Carlo; all'apertura di nuove strade – Corso Napoleone, via Posillipo -; agli interventi urbanistici legati all'ammodernamento del Largo di Palazzo . Il processo di modernizzazione riguardò, inoltre, la riforma delle istituzioni quali musei, università, biblioteche e accademie.

La storiografia spesso ha evidenziato il mecenatismo di Gioacchino e Carolina Murat e come le scelte dei due sovrani si differenziassero, l'una, quella di Gioacchino, caratterizzata da uno spiccato gusto neoclassico tendente ad evidenziare maggiormente valori storico- celebrativi; l'altra, quella di Carolina, connotata da una mano felice nell'arredare gli interni e nel saper sapientemente armonizzare i reperti di scavo con i più moderni indirizzi pittorici. Tutte queste componenti vanno, tuttavia, interpretate come le facce di una stessa medaglia sia per quel che attiene le committenze importanti (come la venuta di Ingres a Napoli o i contatti con Canova⁴⁸⁸) sia per quanto riguarda i dipinti confluiti nella collezione del Principe di Salerno.

Uno degli elementi che tendono a evidenziare le difficoltà ad esprimere una certa incisività nelle scelte artistiche da parte di Gioacchino è costituito dalla sua vicenda politica: i frequenti spostamenti al seguito di Napoleone, i tentativi di conquistare la Sicilia e poi tutta la Penisola italiana lo videro a Napoli piuttosto raramente mentre Carolina, sebbene anch'essa coinvolta in viaggi dal carattere politico come i frequenti soggiorni a Parigi, visse nella capitale meridionale senza interruzioni dal 1811 al 1815. Durante questo periodo ella mostrerà le sue qualità di reggente e potrà, al tempo stesso, esprimere il suo gusto artistico⁴⁸⁹. Vero motore della vita culturale partenopea, sarà lei a richiedere a Napoli pittori francesi come Granet, Dunouy, i pittori di *vedute* come l'austriaco Rebell o a

⁴⁸⁸ Cfr. Fardella 2006

⁴⁸⁹ Cfr., Caracciolo in Les Sœurs de Napoléon 2013

commissionare a Ingres i dipinti di gusto *troubadour*, che costituirono il primo esempio di questo nuovo genere pittorico nel contesto artistico napoletano⁴⁹⁰.

*

Il 25 settembre 1808, Carolina compie il suo ingresso ufficiale a Napoli. Tre settimane dopo il suo arrivo scrive al cardinale Fesch, suo zio:

« Je suis toujours souffrante, je n'ai pas pu m'occuper encore ni des arts, ni des antiquités que cette ville renferme. Je me fais arranger dans ce moment un appartement autre que celui que j'habite; je suis logée au ciel, il faut que je monte deux cent seize marches pour arriver chez moi. Vous voyez que sans sortir, je puis faire beaucoup d'exercices [...]. Enfin, mon oncle, je suis fort mal logée et je vais tâcher de parer à ces inconvénients »⁴⁹¹.

Lo stesso tono avvilito lo ritroviamo anche nella corrispondenza intercorsa tra Carolina e la regina Hortense:

« Je suis triste ici, tu le conçois, ma chère Hortense, je ne suis point encore casée, je n'ai pas d'appartement, ma chambre a l'air d'un garde-meuble: chapeaux, bijoux, tout est au milieu. Mon écritoire même a été brisé en route ».

Tuttavia i toni pessimistici vanno man mano sostituendosi all'entusiasmo suscitato dalle dimore reali che la regina progressivamente va scoprendo:

⁴⁹⁰ L'argomento è stato ampiamente studiato da G. Toscano, ai suoi saggi si farà spesso riferimento, a partire dall'articolo «Pittori francesi a Napoli durante il regno di Carolina e Gioacchino Murat (1808-1815)», in *Antonio Canova: la cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. 2. Milano, Firenze e Napoli*, atti del seminario canoviano a Bassano del Grappa, 4-8 novembre 2002, Bassano del Grappa, 2006, pp.361-386, fig. XLIII-L; G. Toscano, «Paysages, vedute et tableaux troubadour, dans les collections de Caroline Murat, reine de Naples (1808-1815)», in *Jean-Baptiste Wicar et son temps, 1762-1834*, atti del Convegno a cura di M. T. Caracciolo e G. Toscano, Lille 2007, pp. 269- 297. Si veda inoltre L. Martorelli, «*Mutamenti in una reggia: la quadreria di Carolina Murat a Palazzo Reale di Portici*», in *Civiltà dell'Ottocento a Napoli. Le arti figurative*, Napoli 1997, pp. 37-40. Dopo l'apertura dello studioso si veda almeno: Scognamiglio in *Casa di Re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta 1752-1860*, Caserta 2004, Milano 2005, pp. 163- 182; Scognamiglio 2006, pp. 127- 185.

⁴⁹¹ *Lettres et documents pour servir à l'histoire de Joachim Murat publiés par S.A. le Prince Murat*, Paris 1912, VI, p. 347 (13 ottobre 1808).

« J'ai vu Portici, le parc de Capo di Monte qui est beau, grand et bien couvert, il domine Naples, la mer et les campagnes ravissantes. La promenade la plus fréquentée de la ville est le beau quai de Chiaja, au bout duquel est le tombeau de Virgile, sur la montagne de Pausillipe. Le palais de Naples est bâti au bord de la mer, vis-à-vis le Vésuve qui, en un quart d'heure, a enseveli Pompéïa et Herculanium. Je verrai ce qui reste de ces deux villes avec intérêt. Ce pays est riche de souvenirs et d'objets curieux. C'est ici surtout que l'on peut dire que jusqu'aux pierres tout parle à l'imagination ».

Carolina, affascinata dai luoghi appena scoperti, aveva fatto realizzare delle vedute dei suoi tesori a beneficio di Hortense. Leggiamo quanto scrive:

« Je t'envoie les vues de Naples et des environs que j'ai fait faire tout de suite, on y a travaillé jour et nuit pour te l'envoyer. Cela se ressent un peu de la précipitation qu'on y a mise, car toutes les maisons royales sont charmantes, paraissent laides sur la gravure. Caserte, par exemple, ne peut pas se décrier, c'est plus beau que tout ce que l'on peut s'imaginer. Versailles n'est rien auprès. Je vais te donner un idée: il n'y a qu'une petite aile habitée et dans ce petit corps de bâtiments on y loge 5000 personnes. La chapelle est plus grande que la salle des Maréchaux. L'appartement de la Reine a cinquante salons, sa bibliothèque seule est composée de six pièces garnies de bibliothèques mais point de livres. C'est ici la terre promise. [...]. L'appartement qu'on me prépare sera superbe, non par la beauté des meubles, mais par la manière dont il est situé, j'en fais faire un petit dessin que je t'envoierai »⁴⁹².

La neo regina descrive luoghi meravigliosi ma privi di gran parte del mobilio e delle suppellettili che erano state portate a Palermo dai Borbone in fuga. Da questo momento prende l'avvio la controversa e complessa vicenda legata al patrimonio di oggetti d'arte della sovrana francese che, durante un decennio,

⁴⁹² Ivi, p. 352 (16 ottobre 1808), in Toscano 2007, pp. 271-272.

arricchì e arredò in modo superbo le residenze reali napoletane; tanto che qualche anno più tardi, nel 1823, lady Blessington, la grande amica di Byron non mancherà di notare come:

«Le dimore devono tutte le loro comodità e il loro fascino al gusto eccellente di Madame Murat, ex regina di Napoli che dimostrò non poco giudizio nel riparare e modificare le residenze reali durante il suo pur breve regno»⁴⁹³.

Alla morte di Gioacchino, nel 1815, dopo la fuga da Napoli, negli anni del suo esilio nel castello di Frohsdorf in Baviera, si sollevò una polemica sulla proprietà dei beni materiali che la contessa di Lipona (titolo con il quale Carolina si designava, anagrammando la parola Napoli) aveva portato con sé⁴⁹⁴. Nel 1820 essa rispondeva ad una richiesta del governo borbonico di restituzione degli oggetti d'arte di provenienza napoletana con una "Nota", indirizzata al Principe di Metternich, nella quale sosteneva di aver acquistato personalmente quanto aveva portato via. Così recita il documento redatto in prima persona:

«[...] Appena fu conosciuta la mia partenza, il popolo si portò in folla al palazzo con l'intenzione di saccheggiarlo. Solo allora monsieur Soisson direttore del mio museo prese la responsabilità di mandare qualche oggetto di questo museo sul mio vascello, e fece staccare qualche quadro. Di tutti gli oggetti che ho a Frohsdorf [l'Ecce Homo di Correggio]⁴⁹⁵ è l'unico che I Borboni potrebbero acclamare con qualche apparenza di ragione, ed io sono disposta a renderlo quando mi saranno restituite le mie proprietà e gli oggetti d'arte comperati da me e tutto il mobilio che ho lasciato a Napoli»⁴⁹⁶.

⁴⁹³ Gardinier, Countess of Blessington 1839, p.93.

⁴⁹⁴ D'Autilia 2007, p.298

⁴⁹⁵ Per la storia dei vari passaggi del dipinto: A- Quintavalle, *L'opera completa del Correggio*, n. 58, Milano 1970 : «Il dipinto vi pervenne nel 1834 dalla proprietà del marchese di Londonderry, che lo ebbe da lord Stuart. Questi l'aveva comperato, nel 1822 circa, a Vienna dove da Napoli l'aveva trasferito Carolina Murat. A Napoli Ferdinando IV l'aveva acquistato da A. Day nel 1792, che a sua volta l'aveva comprato sul mercato romano dai Colonna.» Cfr., Praz 1981, p. 46

⁴⁹⁶ ASN, Archivio Borbone, fs. 657, in A. Valente A., *Per la storia delle collezioni d'arte dei Musei di Napoli*, Archivio storico per le province napoletane, III serie, 5-6, 1966-67, pp. 391-399.

La “Nota” prosegue con notizie importanti: l’ex regina, con poca modestia, infatti vanta a tutte lettere la propria benemerita nei riguardi dei tesori d’arte napoletani. Narra, ad esempio, che al tempo del trattato di Bayonne (1808)⁴⁹⁷, Napoleone le aveva imposto di scambiare la sua collezione privata di quadri, statue e vasi etruschi con tutti gli oggetti provenienti dal Palazzo Farnese, allora già in viaggio verso la Francia. L’imperatore desiderava che le opere riunite dai Murat durante la loro permanenza a Parigi restassero in Francia e li fece poi collocare alla Malmaison e a Compiègne⁴⁹⁸. Carolina aveva dovuto accondiscendere di buon grado anche perché trovava compenso nel piacere di rendere a Napoli i capolavori che si era abituati ad ammirarvi e che vennero per suo ordine restituiti tutti al museo di Napoli, salvo i quadri, che rimpiazzarono nel Palazzo Reale quelli che i Borbone avevano portato in Sicilia⁴⁹⁹.

La cessione all’Imperatore, nel 1808, della raccolta di opere già appartenenti alla sorella Carolina, risulta veritiera; una conferma indiretta ci è data dai verbali del Consiglio dei Ministri di Murat, che annotavano spostamenti di opera di provenienza farnesiana⁵⁰⁰.

*

⁴⁹⁷ Il trattato di Bayonne obbligò i Murat a rinunciare a “ogni bene [...] senza eccezioni, con il mobilio e gli arredi [...], i quadri, le statue e tutti gli oggetti sia d’arte, sia di decorazione [...], di qualunque natura. Era previsto in cambio un rimborso di dieci milioni, da versare in tre anni; sul punto di fermare l’accordo, però, Napoleone cambiò idea, rifiutando qualsiasi tipo di pagamento in contanti e decidendo di saldare i conti con i beni napoletani: il principato di Benevento, all’estinzione della famiglia che ne aveva il possesso, i beni Farnese dello stato romano, e cinquecentomila franchi di rendita «*pour en jouir à titre de propriété particulière, sur le million qu’il s’est réservé dans le royaume. Tout cela vient de la conquête, est donc assez peu sûr. Sauf l’argent comptant, leur garde-robe et leurs bijoux, les Murat ne gardent rien de cette fortune si âprement gagnée, de ces établissements dont le luxe et l’élégance ont été si hautement prisés par l’Empereur qu’il se les approprie*», così in Scognamiglio 2008, p. 73. Il Trattato è riportato integralmente in *Lettres et documents...*, cit., vol. VI, 219-226. Cfr. anche *Traité de Bayonne. Articles secrets*, in *Gioacchino Murat e il suo patrimonio privato*, Napoli 1863, p.5.

⁴⁹⁸ Cfr. P. Marmottan, « Murat à l’Elysée », in *Bulletin de la Société historique et archéologique des VIIIe et XVIIe arrondissements de Paris de 1919*, Paris 1919; Scognamiglio 2008, pp. 23-73.

⁴⁹⁹ Valente 1966-67, n.17, p. 392.

⁵⁰⁰ Angela Valente ne appuntò qualche stralcio prima che l’incendio del 1943 distruggesse importanti documenti dell’Archivio di Stato di Napoli, *ibidem*, p. 393

All'interesse e alla cura che i Murat ebbero per il patrimonio artistico trovato nella loro capitale va aggiunto, come si accennava, l'impulso dato dai sovrani alle nuove correnti pittoriche e gli importanti acquisti in quel settore corroborati dal ruolo che i pittori francesi ebbero a corte.

I Murat trovarono a Napoli alcuni artisti stranieri quali il francese Jean Baptiste Wicar (1762-1834). Seguendo le indicazioni di Canova, il 6 luglio 1806, Giuseppe Bonaparte aveva nominato Wicar direttore dell'Accademia di Belle Arti di Napoli⁵⁰¹. Sebbene l'artista francese avesse svolto un'importante attività di ritrattista al servizio di Giuseppe⁵⁰², non godette gli stessi favori presso la corte dei nuovi sovrani che, a quanto sembra, non apprezzarono né le sue qualità di ritrattista⁵⁰³ né le sue capacità di direttore dell'Accademia, carica dalla quale fu sollevato nel 1809⁵⁰⁴. Ai ritratti di Wicar, ritenuti accademici e modesti, Gioacchino e Carolina preferirono, soprattutto, quelli di François Gérard (1770-1837), ritrattista ufficiale della famiglia Bonaparte che i Murat avevano avuto modo di apprezzare negli anni parigini.

Nell'ambiente artistico napoletano Carolina trovò anche il pittore franco-belga Simon Denis (Anversa 1775-Napoli 1813)⁵⁰⁵. Allievo del pittore Antonissen, Simon Denis era giunto a Parigi verso il 1775 per studiare presso Jean Baptiste le Brun, grazie al quale poté recarsi a Roma nel 1786, per essere ricevuto da Elisabeth Vigée-Le Brun, moglie del suo maestro parigino che lo introdusse nel circolo degli artisti presenti nella città.

⁵⁰¹ C. Lorenzetti, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli*, Firenze 1952, p. 57, n.1.

⁵⁰² Per l'attività dell'artista a Napoli si veda la monografia: F. Beaucamp, *Le peintre lillois Jean-Baptiste Wicar (1762- 1834. Son œuvre et son temps*, 2 voll., Lille 1939; Cfr. le schede di R. Muzii in *Civiltà dell'Ottocento* cit., I, pp.365-68 e 436-37; *Da Lille a Roma. Jean -Baptiste Wicar: ritratti della famiglia Bonaparte*, catalogo della mostra, Roma-Napoli 2004, pp.55-72 con schede di M.T. Caracciolo e C.Cannelli.

⁵⁰³ L'artista realizzò pochissimi ritratti dei nuovi sovrani; si segnala un piccolo disegno (Perugia, Accademia di Belle Arti, inv.789), dove Murat è raffigurato in uniforme da ussaro, comandante dei Veliti, corpo dell'esercito francese a Napoli, realizzato nel 1809: Caracciolo M.T., *Da Lille a Roma*, cit., pp.147-48, n.59; *Jean-Baptiste Wicar: ritratti*, cit., p. 78 (M.T. Caracciolo).

⁵⁰⁴ A. Spinosa A., *Jean-Baptiste Wicar direttore dell'Accademia di Belle Arti di Napoli*, in *Jean-Baptiste Wicar: ritratti* cit., p. 32.

⁵⁰⁵ Cfr. Toscano 2007 con bibliografia di riferimento.

Dopo i primi soggiorni a Napoli, anteriori al 1798, vi dimorò stabilmente almeno dal 1803. Durante il regno di Giuseppe Bonaparte, nel 1807, Denis ricevette la carica di « primo pittore della camera del Re per le vedute e i paesaggi». Nel 1809 ottenne la cattedra di pittura di paesaggio presso l'Accademia di Belle Arti, con una rendita di 30.000 ducati, il titolo di cavaliere dell'Ordine delle Due Sicilie e un alloggio nell'ex monastero di Monte Oliveto.

Succeduto ad Hackert nel ruolo di pittore ufficiale di paesaggi, prima di Giuseppe e di Carolina poi, Denis fu costretto ad abbandonare la pratica d'artista «*d'après nature*»⁵⁰⁶ per dedicarsi a vedute del paesaggio napoletano, caratterizzate da una minuta e calligrafica ripresa dal vero condotte, però, nell'obbedienza alla formula hackertiana. Sulla scia di questa tradizione riscosse molto successo presso la committenza aristocratica e per i napoleonidi realizzerà tele di grande formato

raffiguranti *vedute* e siti più importanti della città destinati alla decorazione delle residenze reali. Su incarico di Carolina, Simon Denis dipinse *vedute* di Napoli e del suo territorio, che furono sistemate nel Palazzo Reale di Napoli nella «Stanza da letto grande di S.M. la Regina», nel «Gabinetto di Toeletta» e nel «Museo di S.M. la Regina»⁵⁰⁷.

Secondo le fonti dell'epoca, questi dipinti di grande formato erano esposti negli appartamenti del Palazzo Reale di Napoli, che la regina aveva fatto appena restaurare e arredare. I lavori nell'appartamento di Carolina erano in corso nel 1811 e furono descritti dal medico e viaggiatore francese Petit-Radel nel suo

⁵⁰⁶ Ottani Cavina A., in *Paysages d'Italie. Les peintres du plein air (1780-1830)*, catalogo della mostra, Parigi-Mantova 2001, p. 128 seguenti.

⁵⁰⁷ Nella «Stanza grande di Letto di S.M. la Regina: n. 216 Quadro in tela rappresentante la lava del Vesuvio con figure, n.217 Quadro in tela rappresentante l'Isola di Sora con figure, n.225 Quadro in tela rappresentante la veduta di Napoli presa dalla strada nuova di Capodimonte»; nel «Gabinetto di Toeletta di S.M. la Regina: n. 218, Quadro in tela rappresentante la veduta della Loggia di S.M. il Re con parte della darsena con figure, n.219, Quadro in tela rappresentante la veduta della Darsena, Pizzofalcone e il Castel dell'Ovo con figure»; nel «Museo di S.M. la Regina: n.334 Quadro in tela rappresentante l'Eruzione del Vesuvio con molte figure»: ASN, *Ministero degli Interni, I Inventario, b. 976*, documenti pubblicati da F. Fusco in *All'Ombra del Vesuvio* cit., p. 441.

giornale di viaggio poi pubblicato nel 1815⁵⁰⁸, nel darne notizia, viene menzionato come il direttore dei lavori fosse l'architetto francese Etienne- Chérubin Leconte (1762-1818)⁵⁰⁹. L'architetto, legato alla famiglia Murat da lungo tempo⁵¹⁰, era ben al corrente dei orientamenti artistici di Carolina e capace, dunque, di rendere al meglio nell'arredamento quell'armoniosa mescolanza di reperti archeologici, mobili francesi, quadri provenienti dalla collezione Farnese e nuovi dipinti fatti realizzare o acquistati dalla stessa regina.

L'interesse di Carolina, tuttavia, si concentrò sul Palazzo Reale di Portici, residenza reale apprezzata dalla neo regina sin dal suo arrivo a Napoli, come si evince dalla lettura della corrispondenza con la cognata Hortense. In una lettera del 29 ottobre 1808, poco dopo il suo arrivo nella capitale, descrive la vista dalle finestre del palazzo definendola «*la plus belle vue du monde*».

Il 12 ottobre dell'anno seguente, scrivendo ancora alla regina Hortense, i toni, se possibile, sono ancora più entusiastici

« Je suis maintenant à Portici et, comme tu vois, bien près du Vésuve qui varie chaque jour la forme de ses éruptions. Depuis trois mois la bouche du cratère est entièrement changée, les diverse révolutions amusent beaucoup la curiosité des savants et des étrangers. J'ai de ma chambre la vue la plus riante et en même temps la plus magnifique de l'univers. De mon lit, je vois cette fameuse Caprée; à gauche les côtes de Sorrente et plus loin Ischia et Procida et à ma droite Naples qui s'élève en amphithéâtre sur le bords du golfe et termine ce beau

⁵⁰⁸ Petit-Radel P., *Voyage en Italie en 1811 et 1812*, Paris 1815.

⁵⁰⁹ Leconte nacque nel 1762 a Maintenon. A seguito del matrimonio con Julie Laurisse de Saliennes, divenne cognato di Jean-Baptiste Isabey edello scultore François-Frédéric Lemot. Nel 1799 ottenne l'incarico di ristrutturare le Tuileries, commissione a cui si dedicò fino a quando venne sostituito da Fontaine e Percier, preferiti da Napoleone. Seguì Murat nel ducato di Berg e a Napoli; rientrò in Francia nel 1815 e morì a Parigi il 24 dicembre 1818. Si veda: Marmottan P., *Un architecte des consuls et de Murat. Etienne-Chérubin Leconte*, Paris 1925; Porzio 1999, pp. 17-22.

⁵¹⁰ Tra le prime residenze, alla cui decorazione Leconte partecipa vi è il castello di Villiers. Rare notizie ci sono pervenute del castello e degli abbellimenti ideati dall'architetto, al Musée Condé a Chantilly si conserva un acquerello con la didascalia esplicativa "Vue du Chateau de Villiers du coté de Neuilly 1812", recante un sigillo, posto nel retro, che ne indica l'appartenenza alla collezione del principe di Salerno in: N. Garnier- Pelle *Trésor du cabinet des dessins du musée Condé à Chantilly. Histoire de la collection du Duc d'Aumale*, Paris 2005, p.40. Per l'attività di Leconte tra Parigi e Napoli presso i Murat si veda anche: Scognamiglio 2008, *passim*.

tableau. Comme toi, je vois peu de monde, je lis et travaille beaucoup. J'ai fait faire des fouilles"⁵¹¹.

Come per tutte le sue residenze, anche per il Palazzo di Portici, la Regina si avvalse dell'opera di Etienne-Cherubin Leconte, mentre l'incarico delle decorazioni venne affidato a Giovanni Pittarelli e Gennaro Bisogni, artigiani che avevano lavorato nei siti reali di Napoli e Caserta⁵¹².

Alle fonti d'archivi si aggiungono i commenti di viaggiatori esigenti come Lady Morgan, che visita Napoli poco dopo il ritorno dei Borbone, e descrive minutamente lo splendore e la raffinatezza delle opere fatte realizzare da Carolina:

« La grande route de Portici passe à travers la cour, pavée à l'antique, de ce royal palais, fabrique lourde et massive qui commande la baie. Quoique ce soit l'une des plus considérables et des mieux situées parmi les villas royales, elle doit avoir été bien triste et bien incommode à habiter avant les améliorations qui ont été faites par la dernière souveraine.

Le vieux gardien qui nous montra les appartements, avait quelque peine à nommer son ancienne maîtresse madame Murat, au lieu de Sa Majesté, et il avait évidemment appris un nouveau vocabulaire pour le "nouvel ancien" régime.

En entrant il nous fit remarquer que l'élégant vestibule dans lequel nous étions, l'escalier double et spacieux, les vastes corridors et le beau petit théâtre sur lequel ils donnaient, étaient tous "fatti da Madama Murat".

Une autre galerie ornée de superbes candélabres, et pourvue de belles ottomanes, arrache encore de notre guide le laconique "fatto da Madama Murat".

En un mot, nous trouvâmes que les nombreuses suites de pièces, les bains, les cabinets, les bibliothèques, les orangeries, les serres, etc. etc. avaient été peints, décorés et meublés, ou dessinés "da Madama Murat". Plusieurs de ces

⁵¹¹ *Lettres et documents...* cit.

⁵¹² Cfr. Martorelli L., *La Reggia di Portici nell'Ottocento. Arredi e trasformazioni in epoca neoclassica*, in, *La Reggia di Portici nelle collezioni d'arte tra Sette e Ottocento*, Napoli 1998, pp.15-31, documenti a pp. 57- 59.

pièces montrent un goût exquis, et une approbation bien sentie des ornements avec le caractère de la place. Les murs étaient couverts de peintures copiées de Pompeii, et les meubles imitaient les objets découverts dans cette ancienne cité, et conservés dans le musée de Naples. Les draperies en riches étoffes de soie étaient toutes de fabrique napolitaine, car madama Murat avait remplacée entièrement le vieil ameublement de ce palais; aussi au retour de la famille royale, les princes reconnurent aussi peu cette demeure que beaucoup d'autres objets réformés ou améliorés par la même personne, et ils exprimaient fort naïvement leur surprise et leur admiration.

Les appartements de l'ex-reine sont des modèles d'élégance et de goût féminin. La chambre à coucher, le cabinet de toilette, le boudoir et la bibliothèque sont remarquables sous ce rapport, et on les a laissés précisément comme ils étaient quand elle les occupait. Les boîtes sont encore sur sa toilette; une miniature de son neveu, le petit Napoléon, attachée par un ruban, décore la cheminée; son déjeuner, rangé sur un plateau anglais, est au milieu de la pièce, et quelques jolies strennes que ses dames avaient brodées pour elle peu de jours avant ses revers, étaient étalées sur le sofa. "Niente cangiato", disait le Cicerone, "excepté ceci! (et il approchait du superbe lit, et montrait deux grands crucifix noir set un vase d'eau bénite accrochés à la tête, "non è questa una moda francese". Le roi et sa femme ayant passé une seule nuit à Portici, ces images sacrées ont été placées dans cette occasion [...]. Dans le cabinet de toilette, on voyait un superbe buste de l'ex roi de Rome par Canova. Le boudoir était orné de plusieurs tableaux de M. de Forbin, que la famille Bonaparte protégeait beaucoup; ces tableaux avaient été commandés au jeune artiste (comme j'ai su par une personne de cette famille) pour encourager son talent. L'un des meilleurs représente Gonsalve de Cordoue visitant l'Alhambra au clair de lune. M. de Forbin est maintenant directeur-général du Musée de Paris.

Ici, on voit encore tous les vases et coffrets en cristal et argent; même quelques brosses d'argent sont restées où la femme de chambre de la dernière et jolie propriétaire les avait posées. On dit que madame Murat a poussé jusqu'à l'affectation sa détermination de ne toucher à rien de ce qui appartenait à son état

royal, et de n'emporter que ce qui pouvait être regardé comme sa propriété personnelle et privée. On dit qu'elle a quitté Naples, emportant une grande fortune en diamants et en bijoux; ce pendant elle a laissé tous les palais nouvellement et superbement meublés, avec de la vaisselle, du linge, des tableaux, etc. [...]. Portici était sa résidence favorite[...].

Les appartements de Murat étaient près de ceux de sa femme; ils étaient également splendides set commodes; toutes les tapisseries en satin ou autres étoffes de soie, et tous les tapis anglais et turcs. La toilette était aussi magnifique et aussi recherchée que celle de la petite maîtresse la plus vaine ou d'une royale beauté[...].

Dans un grenier de ce palais, tous les portraits des familles Murat et Bonaparte sont entassés des chaises brisés et des tables vermoulues »⁵¹³.

Le decorazioni e gli allestimenti di Carolina non erano, dunque, stati distrutti dai Borbone al loro rientro. Gli inventari di Palazzo Reale di Portici del 1817, del 1823 e del 1835 restituiscono l'immagine degli ambienti del palazzo così come era stato arredato da sorella dell'Imperatore⁵¹⁴.

Nell'inventario del 1817 sono recensiti 6 dipinti di Granet, 2 di Forbin e ben 12 tele di Alexandre- Hyacinthe Dounouy (Parigi 1757-Jouy-en- Josas 1841). Alla morte di Denis, nel 1813, Dounouy e Granet si contesero il posto di "pittore di paesaggio della Regina": Dounouy giunse a Napoli nel 1810 mentre Granet fu nominato "pittore di paesaggio storico di S.M. la regina" nel 1812.

Dounouy diede inizio ad una intensa produzione pittorica e, nell'ottobre del 1810, come attesta la sua corrispondenza⁵¹⁵, aveva già realizzato una serie di vedute della capitale e dei suoi dintorni che la Regina inviava in Francia come

⁵¹³ Lady Morgan, *l'Italie*, tradotto dall'inglese, Paris 1821, IV, pp. 140-47.

⁵¹⁴ ASNa, *Casa Reale Amministrativa, III inventario*, b. 3 (inventario del 1817); *inventario 385* (Inventario del 1825); *inventario 392* (inventario 1835), citati in *Civiltà dell'Ottocento* cit., p. 631 e in Martorelli, *La Reggia di Portici* cit., pp. 15 sgg.

⁵¹⁵ Heutaux A.-E., *Les voyages en Italie d'Alexandre-Hyacinthe Dounouy*, mémoire de DRA sotto la direzione di G. Toscano, Paris, École du Louvre, 2003.

regali. Contemporaneamente ai dipinti destinati ai doni diplomatici, Dounouy appronterà una serie di dipinti di grandi e medie dimensioni per il Palazzo Reale di Portici e di Capodimonte.

Due anni più tardi, Carolina convocherà al suo servizio un altro pittore di paesaggi, l'austriaco Joseph Rebell (Vienna 1787- Dresda 1828). Il pittore aveva frequentato dal 1799 l'Accademia di Belle Arti di Vienna studiando architettura presso Louis de Montoyer, l'architetto della Vienna neoclassica. In seguito, si dà alla pittura di paesaggio seguendo i corsi di Michael Wutky e, nel 1807, durante un soggiorno a Milano, Rebell incontra Eugène de Beauharnais per il quale dipinge alcuni quadri di battaglie. Probabilmente egli fu l'intermediario che mise in contatto Rebell con Carolina Murat: dopo una breve tappa a Roma, il pittore si stabilisce a Napoli, nel 1812, dove realizzerà una serie di vedute della città e dei dintorni per la regina. Le tele, nelle quali Rebell sviluppa una pittura più realista, chiara e netta, erano, presumibilmente, destinate alla villa Favorita⁵¹⁶ poiché esse non comparivano né negli inventari del Palazzo Reale di Portici né in quelli di Palazzo Reale di Napoli. Quando la regina lascerà Napoli, i dipinti di Rebell resteranno nella villa e compariranno nella lista «Quadri esistenti nella villa Favorita»⁵¹⁷, che nel 1825 è inclusa nel Maggiorasco del Principe di Salerno (Appendice XX). L'artista fu uno dei rari “stranieri” a lavorare per la regina che, di solito, preferiva chiamare al suo servizio pittori francesi presenti tra Napoli e Roma o chiamarli direttamente da Parigi, come nel caso di Dounouy.

Accanto ai paesaggi e alle vedute, il genere pittorico che ha le radici nella grande tradizione del XVII e XVIII secolo, Carolina mostra, quasi in anticipo sui tempi, un interesse per la pittura di storia e per i dipinti d'interni. In linea con il suo pittore di paesaggi storici, François-Marius Granet, che affermava: « il y avait un autre genre que je préférais à celui des ruines, c'était les intérieurs⁵¹⁸ » la regina

⁵¹⁶ Sulla Villa Favorita cfr. V. Del Pezzo, “La Favorita” in *Napoli Nobilissima*, I serie, vol 2, fasc. 11, pp. 161-164; fasc. 12, pp 189-192; A. Alisio, *Siti Reali dei Borboni*, Napoli, 1976, p. 42, n. 5.

⁵¹⁷ ASNa, Casa Reale Amministrativa 3° inventario, Serie inventari, b. 409,416,419

⁵¹⁸ F. M. Granet, *Mémoires*, Paris, Bibliothèque de l'INHA, Fondation Jacques Doucet, ms. 1005, cit. in Toscano 2006, p. 283, n. 50. La corrispondenza di Granet, pubblicata da Isabelle Néto (*Granet et son entourage, correspondance*, Nogent-le-Roi, 1995, *passim*)

commissiona a Ingres e Forbin delle vedute d'interni e delle pitture di gusto *troubadour*.

La pittura *troubadour* era stata in Francia, a partire dall'Impero, l'espressione di un nuovo modo di considerare i soggetti storici, semplificati e rappresentati in maniera familiare, dunque più graditi e maggiormente accessibili alla nuova sensibilità post-rivoluzionaria⁵¹⁹. Se l'imperatrice Joséphine fu una vera mecenate di questo nuovo genere, Carolina non le fu da meno. Grazie alla sua committenza, questa nuova voga, pur essendo una meteora nella capitale meridionale, lascerà qualche traccia nelle collezioni locali, come in quella del Principe di Salerno in particolare, diventando un punto di riferimento per pittori francesi come Louis Nicolas Lemasle (1788-1870), che rimarrà a Napoli al servizio del Principe, o per pittori napoletani come Salvatore Fergola (1799-1874), artista favorito del Duca di Calabria, nipote di Leopoldo e futuro re con il nome di Francesco I di Borbone.

Ma se i dipinti "di interno" di Granet e Forbin non passano alla collezione Salerno, sorte diversa seguono i dipinti *troubadour* che Carolina commissionò a Jean-Auguste Dominique Ingres⁵²⁰. I primi contatti tra il pittore e la corte napoletana risalgono al 1809. L'artista, residente a Roma, aveva dipinto nel 1808

costituisce una fonte importante non solo per seguire l'attività del pittore per la regina Carolina, ma anche per meglio conoscere il gruppo di artisti gravitanti alla corte napoletana come Dounouy, Forbin, Mazois et Ingres.

⁵¹⁹ Per la pittura *troubadour*, si veda Foucart B., *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris 1987. Per la propensione di Carolina, per questo tipo di pittura, viene anche evidenziato il legame che sussiste tra un pittore come Granet e lo scrittore Chateaubriand, si veda: M. Fumaroli, «*Ut pictura poësis: Chateaubriand et le arts*», in *Chateaubriand et les arts*, raccolta di saggi a cura di M. Fumaroli, Paris, 1999; P. Jamot, «Granet et Chateaubriand», in *Bulletin de la Société des Amis de Chateaubriand*, giugno 1932, pp. 85-86; B. Foucart, «Chateaubriand et le renouveau de la peinture religieuse après la Révolution», in *Chateaubriand et les arts...op. cit.*, n. 65, p.161. La lettura del *Génie du Christianisme*, da parte della regina di Napoli, di cui un esemplare era conservato nella biblioteca del Palazzo Reale di Portici (ASNa, *Casa reale Amministrativa, III inventario*, inventario 380, «Piccola biblioteca di Portici, aprile 1814»), potrebbe aver determinato le numerose commissioni fatte a Granet. Per il genere *Troubadour* si veda anche: *History and Litterature reflected in Early Nineteenth Century French Painting*, catalogo della mostra a cura di N. Tscherny, G. Stair Sainty, Londra-New York, 1996-1997.

⁵²⁰ Vigne G., «Ingres e la corte di Napoli», in *Civiltà dell'Ottocento a Napoli. Cultura e società*, Napoli, 1997, p. 79-82; Bajou V., *Monsieur Ingres*, Paris 1999, p. 134; Toscano G. «Pittori francesi a Napoli...» cit., n. 2, p. 380-383; Pomarède V., «Un nouveau troubadour», in 2006, p. 217. *Ingres 1780-1867*, catalogo della mostra, Parigi musée du Louvre 24 febbraio- 15 maggio 2006, Parigi

la *Dormeuse*, presentata alla mostra in Campidoglio del 1809 (n.58, “Donna nuda che dorme”)⁵²¹. E’ Gioacchino Murat, invitato a visitare l’esposizione il 14 novembre 1809⁵²², che acquista tredici tele tra cui il dipinto in questione. Non si conoscono i motivi per cui questo quadro, che era destinato a Parigi, va ad arricchire la collezione del Re di Napoli. Portato a Palazzo Reale sarà posto nei “piccoli appartamenti”. Ingres, giunto a Napoli per dipingere i ritratti della famiglia Murat, rivide il dipinto nella primavera del 1814 come racconta in una lettera all’amico Marcotte d’Argenteuil:

«J’ai comme cela enterré cette belle figure de femme, je l’ai revue à la vérité bien placée dans les petits appartements, mais qui la voit, qui en parle, et comme elle est belle, vous en seriés[sic] ravi, je suis sûr qu’au Salon ce tableau me feroit bien de l’honneur»⁵²³.

Dopo la caduta di Murat del dipinto resterà solo qualche disegno preparatorio e qualche studio conservato alla Bibliothèque nationale di Francia⁵²⁴.

⁵²¹ Susinno S., di Majo E. «Thorvaldsen e Roma: momenti a confronto», in *Bertel Thorvaldsen, 1770-1844, scultore danese a Roma*, catalogo della mostra, Roma, 1989, pp.6-9; di Majo E., «Un Parnaso capitolino: la mostra del Campidoglio del 1809» in *Maestà di Roma da Napoleone all’Unità d’Italia*, catalogo della mostra, Roma 2003, pp. 121-125; Caracciolo M.T., «L’exposition du Capitole de 1809. Un nouveau document et quelques précisions», in *Les Cahiers d’Histoire de l’Art*, 3, 2005, pp.137-151, in particolare, p.146.

⁵²² L’avvenimento è documentato anche da due disegni di Pelagio Palagi: S.A. Meyer, in *Maestà di Roma...op. cit.*, n. 79, III, 1-3, p. 126.

⁵²³ *Lettres d’Ingres à Marcotte d’Argenteuil*, a cura di D. Ternois, 1999, p. 58.

⁵²⁴ Uno schizzo della *Dormeuse*, conservato alla Biblioteca Nazionale di Francia, è accompagnato da una lettera autografa dell’artista scritta in terza persona: «*M. Ingres désire avoir des renseignements sur un de ses tableaux qui se voyait à Naples du temps de Murat. Ce tableau peint à l’huile, représente une figure de femme de grandeur naturelle, couchée sur un lit [...]. Ce tableau fut peint à Rome en 1808, et Murat en fit lui même l’acquisition. On le paya cinquante louis; il fut transporté à Naples où on le plaça dans les petits appartements du palais du Roi, dits Mezzanini qui ont vue sur la place du palais. L’auteur l’y a vu et reconnu à l’époque de 1814, mais avant le changement de gouvernement. A partir de là, ce tableau ne s’est plus vu ni retrouvé nulle part. M. Ingres en a fait faire diverses enquêtes, même par une pétition adressée au ministre des grâces et justice, où il réclamait pour son ouvrage la même faveur accordée quelque temps auparavant à M. Gros, qui a pu par cette voie racheter, et à un prix très modique, son tableau de la bataille d’Aboukir. M. Ingres proposait et propose toujours de racheter son tableau aux mêmes conditions ou bien, vu que ce tableau peut paraître un peu voluptueux à cette cour, d’en faire un autre de tout autre sujet, religieux ou autre, et dans la même dimension, que, s’il ne peut obtenir aucune de ces demandes, on voudra bien, au nom des arts et de sa propre gloire, lui prêter ce tableau pour qu’il pût figurer à la prochaine exposition du Louvre de l’année 1831 au mois d’avril*»: Paris, Bibliothèque nationale de France, département des manuscrits, ms. NAF 22817, f. 241, in H. Naef, «Un chef-d’œuvre retrouvé: le portrait de la reine Caroline Murat par Ingres», in *Revue de l’Art*, 88, 1990, p. 14; la lettera è riportata da Toscano 2007, n. 82, p. 309.

Presi dai loro impegni politici e istituzionali e i frequenti soggiorni a Parigi, i sovrani napoletani, dal 1808, data dell'acquisto della *Dormeuse* a Roma, fino al 1813 non hanno più contatti con Ingres. In quest'anno, Carolina commissiona al pittore due opere *troubadour* per la sua collezione: *Raffaello e la nipote del Cardinal Bibbiena* (Baltimora, The Walters Art Museum) e *Paolo e Francesca*. E' l'artista stesso che in una lettera del 26 maggio 1814, tratta dalla corrispondenza con Marcotte d'Argenteuil, ci parla della realizzazione del dipinto:

« J'ai reçu vos quatre lettres presqu'en même temps, j'étois à Naples, et ne les ai lues qu'à mon retour un mois après mon arrivée à Rome [...]. M. Mazois vous parlera de mes affaires de Naples, vous saurez si je ne vous l'ai déjà dit que j'ai bien réussi un "tableau qui représente le Cardinal de Bibiena qui offre sa nièce en mariage à Raphaël". Cet ouvrage vous feroit si je ne me trompe pas grand plaisir car je l'ai bien soigné et exécuté en vingt jours, je vous dis cela parce que lorsqu'on fait bien il est encore plus glorieux de faire vite »⁵²⁵.

A questo soggetto seguì la realizzazione della prima versione di *Paolo e Francesca*⁵²⁶. La regina fu, dunque, l'iniziatrice di questo nuovo filone pittorico a Napoli, condividendo questa passione con le altre dame del suo *entourage* familiare. Infatti se Joséphine⁵²⁷ è considerata a tutti gli effetti la «*promoteur de ce qu'on appelle le style troubadour*»⁵²⁸, anche Hortense de Beauharnais, legata a

⁵²⁵ *Lettres d'Ingres à Marcotte d'Argenteuil* cit., n. 79, p. 59; riportata in Toscano 2007, p. 293.

⁵²⁶ Il soggetto è replicato da Ingres più volte, si veda : *Ingres 1780-1867, ...op. cit.*, cat.n. 71, pp. 219-220, con bibliografia di riferimento.

⁵²⁷ Il dramma di Paolo e Francesca da Rimini godette di un certo successo presso i pittori in Francia sotto l'Impero: l'imperatrice Josephine possedeva *Les amours funestes de Françoise de Rimini e di Paolo Malatesta* eseguito da Marie-Philippe Coupin de la Couperie, dipinto presentato al *Salon* nel 1810 e 1814, in Toscano 2007 p. 295, con bibliografia di riferimento.

⁵²⁸ Pougetoux A., *La collection de peinture de l'impératrice Josephine...*, *op. cit.*, n.31, p.46.

Carolina da un'amicizia che durerà tutta la vita⁵²⁹, condivideva lo stesso interesse per questi soggetti.

Le letture della regina rivelano una spiccata propensione per la storia. Nell'inventario della biblioteca di Portici, la collezione privata di libri della regina, ben distinta dalla grande libreria palatina a Palazzo Reale di Napoli, grande spazio è dedicato a questo argomento⁵³⁰. Inoltre le biografie dei grandi della storia sono accompagnate da un'edizione delle *Poesie* d'Ossian e una del *Génie du Christianisme* di Chateaubriand; mentre nella biblioteca del Palazzo di Viareggio⁵³¹, abitato durante alcuni anni dell'esilio, Carolina possedeva i romanzi storici di Walter Scott già tradotti in francese⁵³².

*

L'interesse mostrato dai sovrani durante il loro breve regno per la pittura “moderna”, e in particolare per gli allievi di David, non attecchì subito presso gli artisti napoletani, della prima metà del XIX secolo, che furono piuttosto refrattari a seguire tali novità, come già più volte abbiamo detto.

⁵²⁹ Caroline Murat e Hortense de Beauharnais si erano conosciute nel 1796 frequentando il pensionato di Madame Campan a Saint-Germain-en-Laye (Wagener F. *La Reine Hortense*, Paris, 1992, p. 87 e sg.; Lacour-Gayet M., *Joachim et Caroline Murat...* op. cit., n.15, pp. 43-45.

⁵³⁰ Della biblioteca di Carolina Murat si è occupato G. Toscano in: *Toscano 2007*, pp.295-297, a cui si rimanda.

Nell'inventario sono annotati insieme ai classici greci e latini come l'*Iliade* e l'*Odissea* di Omero, tradotti in francese da Paul-Jérémie Bitaubé, l'*Eneide* di Virgilio tradotta dall'abate Banier, opere del rinascimento italiano tra cui *Orlando furioso* di Ariosto e *la Gerusalemme liberata* di Tasso, comparivano poi i grandi capolavori del “secolo dei lumi” : opere di Voltaire, Montesquieu e di Rousseau, una *Histoire naturelle* di Buffon e testi italiani come le *Opere* di Metastasio e il *Teatro* di Goldoni. Parte considerevole era dedicata alla storia: *Les Incas ou la destruction de l'empire du Perou* di J.-F. Marmontel; la *Vie de Laurent Medicis* di William Roscoe tradotta da F. Thurot, la *Vie et pontificat de Leon X* dello stesso autore, l'*Histoire des républiques italiennes du Moyen âge* di J.-C.-L. Sismonde Sismondi; inoltre, il volume di *Poesie* di Ossian e da *Génie du Christianisme* di Chateaubriand. Accanto alle opere storiche e letterarie compariva una sezione dedicata all'arte e all'archeologia: le *Antichità di Ercolano*, la prima edizione delle *Ruines de Pompéi* di Mazois, la *Mytologie* di Millin e poi una serie di raccolte di stampe dei grandi capolavori italiani.

⁵³¹ «Nota dei libri esistenti nel Palazzo di Viareggio», s.d., Paris, AN, 31 AP 47

⁵³² I volumi erano circa ventotto oltre a : *Le lai du dernier ménestrel*, *La vision de don Roderick*, *La prison d'Edimbourg*, *L'Antiquaire*, *Les Puritains* e *Ivanhoé*; tradotti in francese.

Non fu così per i collezionisti privati, che, al passo con i tempi, molto presto, accolsero le suggestioni e le novità dell'eredità lasciata dal decennio francese, dotando le loro quadriere di dipinti "moderni". Ricordiamo tra questi l'arcivescovo Capece-Latro committente di Denis e Rebell⁵³³ e l'impresario teatrale Domanico Barbaja, che aveva scelto soprattutto di acquistare paesaggi e vedute. Nella quadreria del principe Marino Francesco Caracciolo di Avellino erano presenti due interni di Granet, una veduta e due interni attribuiti a Denis, mentre i principi Serra così come Nicola Santangelo, oltre ai paesaggi si rivelavano estimatori, ancora negli anni Trenta e i Quaranta, della pittura di storia dagli accenti *troubadour*.

Tuttavia è Leopoldo di Borbone, che, dal 1815, dopo essersi reinsediato a Napoli, mostra ben presto di gradire i dipinti di epoca murattiana disseminati nelle residenze reali. Nella sua collezione, come presto vedremo, troveranno posto significativo i dipinti di Carolina. Potremmo ipotizzare che l'impatto determinato dall'accoglienza di queste opere nella collezione personale del secondogenito di Ferdinando abbia costituito una sorta di precedente in grado di orientare il mercato dell'arte e fornire delle suggestioni ai collezionisti napoletani.

Come si rileva dalla lettura dei verbali di sequestro dei dipinti del principe di Salerno stilati nel 1830 (App II) e del successivo catalogo redatto da Stanislao D'Aloe (App.II) nel 1852, in occasione della vendita all'asta della collezione, i dipinti in questione, costituivano un discreto gruppo di tele formato da alcuni quadri celebri, dal folto gruppo dei vedutisti, da i cosiddetti quadri "moderni". Questi ultimi, considerati opere di minore importanza, verranno in seguito venduti in asta a Londra dopo essere stati acquistati dal Duca d'Aumale. La loro identificazione non sempre risulta possibile. E' necessario, dunque, per ricostruire questo insieme, ritornare alla committenza e agli acquisti compiuti da Carolina Murat, fin dagli anni vissuti a Parigi.

⁵³³ Rebell, lo ricordiamo, dipinse per l'Arcivescovo *L'ingresso alla grotta di Pozzuoli* mentre Denis eseguì due *Paesaggi con bestiame*.

*

Il primo acquisto documentato di Carolina, che testimonia una certa familiarità con i Salons parigini, è un'opera di Henriette Lorimier, *Jeune femme faisant allaiter son enfant par une chèvre*⁵³⁴ ; il dipinto esposto nel 1804, aveva ricevuto critiche promettenti da Vivant Denon e giudicato:

«parfait pour l'expression, pour l'harmonie et pour l'originalité que l'artiste y a déployées. Si mademoiselle Lorimier conserve ces précieuses qualités et qu'elle prenne un peu de hardiesse, [...] elle sera comptée au nombre des artistes qui feront honneur à l'école»⁵³⁵.

Il quadro dovette piacere in modo particolare a Carolina⁵³⁶, visto che riuscì a portarlo con sé a Napoli dopo aver convinto il fratello a escluderlo dagli accordi sottoscritti nel trattato di Bayonne. A Napoli fu collocato nella “*chambre de bain de la Reine*” a Palazzo Reale⁵³⁷. Confluito nella raccolta del principe di Salerno possiamo individuarlo nel catalogo di D'Aloe sotto la dicitura *Una madre che mancando di latte dà a poppare il proprio figliolino a una capra* (col n.133), collocato nella “Scrivania di sua altezza reale il Principe” a palazzo Salerno⁵³⁸.

534 La descrizione del dipinto in Sanchez P. , Seydoux X., *Les catalogues des Salons...*vol. I, n.310, p. 86

535 In: Vivant Denon..., vol.II , p. 1262. Notes sur le Salon de l'an XIII indirizzate a Napoleone
134 Vivant Denon scrive a Carolina:« Veuillez [...] me faire savoir si vous désirez que le tableau de Mlle Lorimier que vous avez acquis, vous soit porté.» In ivi, vol.I, p. 218.

537 Il dipinto fu descritto nel febbraio del 1812 la viaggiatrice svizzera Amélie Odier; lo si riconosce nonostante un'errata interpretazione iconografica associata alla storia di Geneviève de Brabant : Un autre tableau qui m'a fait grand plaisir – annota la Odier – est celui qui présente Genéviève avec son enfant allaité par la biche, les personnages sont aussi de grandeur naturelle. A. Odier, *Mon voyage en Italie 1811-1812*, a cura di D.Vaj, Genève 1993, p. 208.

538 Incluso nel gruppo dei dipinti messi in vendita a Londra, e in seguito disperso «non è possibile valutarne l'iconografia se non attraverso la stampa inserita nel nono volume di: Landon C.P., *Annales des musées et de l'Ecole moderne des Beaux-arts*, vol. IX, Paris 1805, tav. 72, p. 146. L'evidente contesto medioevale della composizione colloca immediatamente l'opera in quella corrente Trubadour i cui massimi esponenti furono Fleury, Richard, Francois Révoil e Marie-Philippe Coupin de la Couperie; ed è proprio la matrice goticizzante del dipinto ad aver

L'acquisto di Carolina che separa simbolicamente il periodo parigino da quello napoletano è *Le tre età dell'uomo* di François Gérard. Carolina riuscì ad aggiudicarselo al Salon del 1808, esposizione organizzata al Louvre da Vivant Denon. Il dipinto fu definito “*incomparable à tout ce que l'on n'avait jamais vu*”⁵³⁹, fronteggiandosi, per altro, con quadri altrettanto celebrati come *Le Sabine e l'Incoronazione* di David o *l'Atala* di Girodet. Al momento dell'inaugurazione, avvenuta il 14 ottobre, i Murat avevano però lasciato Parigi alla volta di Napoli. Non è dunque facile determinare con esattezza il momento dell'acquisto: il quadro⁵⁴⁰, prescelto da Vivant Denon per il “Concorso decennale” voluto da Napoleone nel 1810 come celebrazione dei massimi vertici della pittura francese, non poté essere premiato perché già a Napoli.

Dopo la precipitosa fuga della regina da Napoli, anche questa opera passa nella collezione di Leopoldo: il 17 agosto 1820 Barbier-Walbonne scrive a Gérard che il dipinto era «en très bon état et m'a fait grand plaisir à revoir» e aggiungeva che il quadro era «descendu de sa place à cause des réparations qu'on doit faire dans les appartements du prince». Nicolas Lemasle, pittore del principe di Salerno, assicurava al Barbier, sempre stando alla lettera, che il quadro sarebbe

determinato in tutte le descrizioni dell'epoca la mancanza di allusione al tema mitologico, classicamente trattato anche da Nicola Poussin, dell'infanzia di Zeus – allevato dalla capra Amaltea – in qualche modo connesso al quadro della Lorimier.», così in Scognamiglio 2008, pp. 40-41.

⁵³⁸ In *Vivant Denon...cit.*, vol.II, p. 1344

⁵³⁸ Secondo O. Scognamiglio: « In via ipotetica Carolina poté vedere il dipinto(tradizionalmente datato 1806) durante le pose del *Ritratto di Carolina Murat con i figli*, che videro impegnato il pittore nei mesi di luglio e agosto del 1808.» Scognamiglio 2008, p. 75

stato sverniciato e riverniciato prima di essere messo al suo posto⁵⁴¹. Il D’Aloe lo elenca al n. 115 e oggi è a Chantilly⁵⁴²

Tre quadri, due *Vedute del castello di Neully* e *Veduta del ponte di Neully*, provenienti dalla residenza di Carolina in quella località, seguirono i Murat a Napoli. I dipinti probabilmente, ritenuti ricordi personali e non raffigurazioni ufficiali, non dovettero restare in Francia, secondo gli accordi sottoscritti con Napoleone al momento della cessione del regno partenopeo. Passati nella collezione Salerno, se ne fa menzione nel verbale di sequestro del 1830 (n. 25,26,27) [App.II], ma non nel “notamento”- documento anch’esso redatto in occasione del sequestro nel quale però i quadri riportano la collocazione nei differenti ambienti del palazzo – per poi ricomparire nel catalogo realizzato dal D’Aloe. In quei documenti le vedute portano il nome di Alexandre-Hyacinthe Dunouy (1757-1841)⁵⁴³.

Gioacchino Murat, lo si è accennato sopra, sebbene gli eventi politici e militari lo tenessero spesso lontano dall’Italia, incrementò la raccolta di dipinti che si andava costituendo a Napoli. Tra i primi acquisti annoveriamo *Leda col fuoco*, un dipinto del pittore siciliano Giuseppe Errante (1760-1821)⁵⁴⁴. Gioacchino ne aveva frequentato lo studio durante il suo soggiorno milanese e nel 1810 l’artista fu invitato a lavorare presso la corte di Napoli. Anche se i contatti si rivelarono infruttuosi rimasero al re alcune tele inviategli dal pittore in segno di omaggio e dedizione. Accanto a un ritratto di Napoleone in giovane età e cinque studi di teste, compariva un dipinto raffigurante *L’Italia, cui l’Aquila imperiale*

⁵⁴¹ Per il dipinto cfr. la dettagliata scheda in N. Garnier-Pelle, *Chantilly Musée Condé. Peintures des XIXe et XXe siècles*, Paris, 1997, 156-60. A cui si rimanda anche per la bibliografia.

⁵⁴² Garnier-Pelle 1997, cat. 104, p. 156-160

⁵⁴³ I dipinti sono ora a Chantilly, attribuiti a Claude-Edouard Lambert, per la vicenda attributiva si veda la scheda loro dedicata: Garnier-Pelle 1997, cat. 165-167, p. 235-37.

⁵⁴⁴ per l’attività del pittore: Mazzocca F. *La pittura dell’Ottocento in Lombardia*, in *La pittura in Italia. l’Ottocento*, vol. II, pp.88; *L’ideale classico. Arte in Italia tra neoclassicismo e Romanticismo*, Vicenza 2002, pp.525-563; S. Bosi, *scheda n.39. Giuseppe Errante, Napoleone come Ercole pacificatore*, in *napoleone e la Repubblica Italiana (1802-1805)*, catalogo della mostra a cura di C.Capra, F. Della Peruta, F. Mazzocca, Milano 2002, pp.169-170.

restituisce il perduto vigore, che costituiva un'assoluta novità per Napoli⁵⁴⁵. La *Leda* insieme al ritratto di Napoleone erano esposti a Napoli nell'appartamento di Carolina, come leggiamo in una lettera del 1811 scritta dal Lanusse, Gran Maresciallo di Palazzo, al Ministro dell'Interno Zurlo.

Quest'ultimo quadro passò a Leopoldo: con il soggetto travisato in *Leda con Giove cangiato in fuoco* compare nel "notamento" [App.II] e successivamente viene definito *Giove che apparisce a Semelè in tutta la maestà e con l'aquila* nel catalogo di vendita del D'Aloe (n.60). L'effigie di Napoleone viene detta *Ritratto di un uomo coronato di Lauro* (n.61)⁵⁴⁶. Le due tele erano state collocate nell'appartamento del Principe Leopoldo rispettivamente nella "quarta dietro stanza" e nel "magazzino".

Gioacchino era anche conoscitore e frequentatore delle esposizioni artistiche, tuttavia le mostre napoletane del 1809 e 1812 si erano risolte come degli eventi locali senza risonanza alcuna specie se paragonate a quelle di Milano e Roma dove lo stesso Murat effettuerà invece acquisti significativi.

Il Re aveva accettato di inaugurare la mostra del Campidoglio «vero parnaso capitolino»⁵⁴⁷. Il 14 novembre 1809 "da Incognito", compie una visita particolareggiata riportata da tutti i giornali della città⁵⁴⁸. Gioacchino dovette gradire la giuria istituita per l'esposizione che annoverava artisti come Guillon Lethière, direttore dell'Accademia di Francia a Roma, Nicolas-Didier Bouguet, Francois-Marius Granet e Gaspare Landi, dei quali poi mostrerà di apprezzare le doti pittoriche. La giuria selezionò un centinaio di dipinti, "privilegiando quelle categorie più facilmente commerciabili, e cioè quadri di piccolo formato dove le

⁵⁴⁵ «Il dipinto è da collocare all'interno di quella produzione pittorica che vide Milano sede privilegiata di un dibattito che sfociò in una ricerca iconografica allo scopo di celebrare la Repubblica italiana istituita nel 1802, cfr. Scognamiglio 2008, p. 209

⁵⁴⁶ Don Fastidio, *La quadreria del Principe di Salerno*, in «Napoli Nobilissima» vol. XV, fasc. VI, 1906, p. 94

⁵⁴⁷ cfr. Di Maio E., *Un parnaso capitolino: la mostra del Campidoglio del 1809*, in *Maestà di Roma. Da napoleone all'Unità d'Italia. Universale e eterna. Capitale delle arti*, Catalogo della mostra, Roma 2003, pp.121-125

⁵⁴⁸ «Giornale romano», 22 novembre 1809, n.33, p.137. [...] La curiosità ha ora un altro oggetto per richiamarvi più numeroso concorso. Esso è l'acquisto fatto da S.M. il Re delle Due Sicilie di tredici pezzi più distinti

tendenze sentimentali e intimistiche, ormai preludio del passaggio dal gusto neoclassico a quello purista, riflettevano un nuovo clima ideale. Piuttosto che gli impegnativi quadri di storia, i nuovi ricchi dimostravano di preferire l'incanto e i virtuosismi mimetici dei quadretti di fattura neo fiamminga, rappresentanti paesaggi e scenette di genere⁵⁴⁹.

Il consenso di Gioacchino non si limitò a una generica valutazione favorevole ma si concretizzò in tredici acquisti, tra cui spiccava la celebre *Dormeuse* di Ingres, oggi perduta. Tra le scelte di Gioacchino nel catalogo del D'Aloe si enumerano *La Cappella di San Romualdo nel bosco di Camaldoli in Toscana* di Boguet (n.138), *Un leone e una tigre che si disputano un daino*, «tableau admirable pour la verité de l'expression»⁵⁵⁰ di Wenzel Peter (n.161), una *Veduta di Napoli col sepolcro di Virgilio da Posillipo*⁵⁵¹, di Fedor Matveev (n.162), una *Veduta dei contorni di Pozzuoli*, di Pierre- Athanase Chauvin (n. 105), stesso autore del *Paesaggio delle nostre campagne con tarantella dei pastori* (n.107); infine ricordiamo un *Dedalo e Icaro*, “dipinto con grazia” da Emanuele Sallots⁵⁵² (n.139), pittore non meglio identificato.

La mostra del Campidoglio non deve essere considerata un episodio marginale nella ricostruzione delle preferenze artistiche dei Murat; passione reale oltre alla volontà di ricostruire una collezione depauperata, come accennato, da Napoleone, ma un importante occasione per stabilire contatti tra Gioacchino e gli artisti attivi in quegli anni a Roma che poi sfocerà in acquisti e in rapporti consolidati.

⁵⁴⁹ Cfr.:Mazzocca F. , *L'ideale classico...* cit., p. 532

⁵⁵⁰ Cfr. “Giornale romano”... cit., p. 138. Il dipinto, in seguito, portato nel Palazzo Reale di Napoli fu visto da Amélie Odier nel 1812 “ Nous avons frémis devant un tableau [...]qui représente le combat d'un lion et d'une tigre”. A Odier *Mon voyage en Italie...*, cit., p.208

⁵⁵¹ identificata con la *Veduta di Napoli presa da Posillipo*, citata nel catalogo d'Aloe n.2 p. 3; in Don Fastidio n.84,p.94. la tela nella vendita del principe è riportata genericamente come *Veduta di Napoli*

⁵⁵² Dovrebbe trattarsi del poco noto Emmanuel Sallos, attivo a Parigi tra il 1775 e 1781, e a Roma dal 1787 al 1810. Cfr. Scognamiglio 2008, p.115

E' il caso della pittrice Lescot, conosciuta da Murat attraverso il dipinto *I Pifferai* (n. 132) alla mostra romana: il quadro di Roma insieme a *Una contadina in orazione innanzi a una cappelletta di strada* (n. 131), arriveranno a Napoli per poi confluire nella Collezione Salerno. Con essi erano due paesaggi di Chauvin, *Paese con l'isola di Capri* (n.106), e *Veduta del parco e monastero de' Cappuccini di Sora* (n.105), accanto ad un *Paesaggio con figure e tempio di Esculapio* di Giovanni Maldura⁵⁵³, e due ulteriori paesaggi di Matveev (n.163) e di Bouguet (n.137).

Al Bouguet Gioacchino aveva già commissionato nell'agosto 1808 la replica del dipinto voluto da Napoleone per illustrare le tappe più significative delle sue campagne in Italia, *Passaggio del Po presso Piacenza delle truppe francesi*, tela ultimata solo nel 1813 (n. 136)⁵⁵⁴.

Da Roma arrivarono ancora due *Paesaggi* di Martin Verstappen (nn. 93-94)⁵⁵⁵, anch'egli presente nella mostra in Campidoglio, e uno di Rosa Mazzora (n.72). Le tredici tele finora contate andranno ad arricchire la sezione dei dipinti "moderni" del Principe di Salerno e troveranno posto, come in seguito vedremo, negli appartamenti privati di Leopoldo e della principessa Maria Clementina. Al gruppo dei dipinti frutto degli acquisti romani di Gioacchino Murat, va aggiunto il gran numero di vedute fatte eseguire da Carolina dai pittori che, come sappiamo, chiama a corte durante gli anni trascorsi a Napoli.

Tra i pittori stranieri, che la regina già trova a Napoli, ricordiamo Simon Denis. L'artista, nel 1807, già al servizio di Giuseppe Bonaparte come «primo pittore della camera del Re per le vedute e i paesaggi» esegue due "gran quadri", non ancora ultimati alla partenza di Giuseppe per la Spagna, di cui uno: *Veduta di*

⁵⁵³ Il dipinto è citato nel catalogo di D'Aloe come *La villa Borghese à Rome*, n.68; con molta probabilità si tratta dello stesso quadro presentato in Campidoglio come *Veduta del tempio di Esculapio in Villa Borghese*, cfr. *Spiegazione delle opere...*, cit. n.76, p.10

⁵⁵⁴ Per il pittore: cfr., Rizzardi G. ad vocem *Nicolas- Didier Bougue*, in *Il Palazzo del Quirinale...*, cit. vol. II, p. 17-18. Rizzardi ha rinvenuto la lettera con la quale Gioacchino commissionava al pittore il dipinto, sia i documenti relativi al pagamento del quadro, valutato 300 luigi. Cfr., *ivi*, nota 31, p.20. La notizia è riportata da Scognamiglio 2007, p. 167

⁵⁵⁵ Cfr. Di Majo E. *Un Parnaso capitolino...*, cit., p. 124

Napoli da Capodimonte, che poi troveremo a far parte della collezione Salerno.

Accanto a questo dipinto, altri si aggiungono nelle stanze private della regina e nel suo Museo. Infatti i Murat avevano mostrato di apprezzare l'operato del pittore, ribadendone la nomina al momento del loro insediamento a Napoli ma gli incarichi di Denis si trasformarono. Il contratto, sottoscritto da Gioacchino nel marzo del 1809, in cui Denis si impegnava a «dare ogni anno o un quadro di palmi 12 per 8 o due di palmi 6 per 4 sopra soggetti di paesaggio del genere pastorale»⁵⁵⁶, ha il tono di un accordo privato. I soggetti delle tele consegnate dal pittore e collocate nell'appartamento di Carolina apparivano, dunque, quanto mai idonee a una destinazione non ufficiale. Quasi tutti di medio formato, i dipinti erano semplicemente dei brani paesaggistici: *L'isola di Sora*, *La lava del Vesuvio*, collocati nella "Stanza grande da letto", nel "Gabinetto di Toeletta": *Veduta del Vesuvio in eruzione di giorno*, *La loggia di S.M. con parte della darsena*, *Veduta della darsena*, *Veduta di Pizzofalcone*, *Castel dell'Ovo*, *veduta di Napoli da Capodimonte*, *La Cava al tramonto*. Nel cosiddetto "Museo della Regina"⁵⁵⁷ era collocata l' *Eruzione del Vesuvio al chiaro di luna*⁵⁵⁸. Dieci vedute di Denis saranno scelte da Leopoldo di Borbone a decorare il suo quarto privato a Palazzo Salerno. Nella guida del D'Aloe compaiono ai numeri da 83 a 92. Le uniche due che il Duca d'Aumale trattenne sono quelle raffiguranti *Napoli da Capodimonte* e *L'eruzione del Vesuvio nel 1812*⁵⁵⁹.

Nella ricerca di interlocutori capaci di proporre vedute inedite del regno, Carolina si rivolgerà anche all'artista austriaco, Joseph Rebell, già impiegato alla corte milanese di Eugenio de Beauharnais nel 1811. Al pittore sarà affidato l'incarico di realizzare tredici vedute che in blocco saranno acquisite da Leopoldo per essere collocate nella villa Favorita, facente parte del suo maggiorasco, a

⁵⁵⁶ Cfr., Fusco F. *Fonti documentarie...* cit., p.441

⁵⁵⁷ ASna, Ministero dell'Interno, I Inventario, fasc. 976 fl. 315. Per il "Museo della Regina", cfr. D'Autilia 2007, pp. 295- 308. Le Bars 2011, p. 413-423

⁵⁵⁸ Una *Veduta della darsena* e *Un'eruzione del Vesuvio* sono ricomparse a una vendita di Christie's a Londra il 23 febbraio 1968. In collezione privata, sono state esposte in occasione della mostra "All'Ombra del Vesuvio" (Napoli, 12 maggio- 29 luglio 1990), Cfr. Bédarida P., *scheda Simon Denis, Veduta dalla darsena*, in *All'Ombra del Vesuvio...*, cit., pp. 378-379 e Muzii in *Civiltà dell'Ottocento* cit., p. 456, n.17.

⁵⁵⁹ Garnier-Pelle 1997, cat. 85-86, p. 134-136

Resina⁵⁶⁰ : *Veduta di Portici* , *Il porto del Granatello*, *La villa Favorita*, *il Palazzo Reale di Napoli*, *Il Golfo di Napoli visto da Posillipo*, *Il Palazzo Reale visto dall'Arsenale*, *Un convento vicino Roma*, *Veduta di Amalfi*, *Veduta di Atrani*, *Veduta di Vietri* e una *Veduta dei dintorni di Roma*, *Veduta del golfo di Napoli e della riviera* (da n. 144 a n. 156). Dieci di queste vedute sono oggi a Chantilly: quelle di Vietri e di Baia sono divenute le sovrapporte della camera di Monsieur Le Prince; nella Camera detta di Napoli sono esposte la villa d'Elbeuf, il Palazzo Reale di Napoli, il Palazzo Reale dall'Arsenale e il Palazzo Reale di Portici. Infine nella Galerie Daumet restano la veduta del golfo, quella di Napoli da Portici, quella della Villa Favorita e il porto di Granatello⁵⁶¹.

Fra i quadri, forzatamente lasciati tra i Palazzi reali di Napoli e Portici da Carolina, presenti poi nella collezione Salerno, troviamo ancora qualche dipinto il cui soggetto tende a rafforzare quella sorta di continuità nel gusto e nelle scelte decorative che malgrado tutto sembrerebbe accomunare Carolina Murat e Leopoldo di Borbone.

Ricordiamo *Venere che sposa Amore e Psiche*, dipinto da Rolland (n.134)⁵⁶²: non rimane traccia di questo dipinto, dopo la vendita della collezione Salerno; con molta probabilità è lo stesso presentato dal pittore al Salon del 1808 con la denominazione *Psyché, Vénus et l'Amour*⁵⁶³.

Leopoldo prende per i suoi appartamenti privati altri tre dipinti : Louis Ducis *Napoleone con la principessa Hatzefeld* (n.108), la cui commissione non sappiamo se sia stata eseguita per i Murat a Napoli o frutto di un loro acquisto in

⁵⁶⁰ ASNa inventario villa Favorita, min. interni 3° inventario, b.1095

⁵⁶¹ Garnier-Pelle 1997, cat. 256-265, p. 315-320

⁵⁶² La produzione di Benjamin Rolland, lasciata a Napoli, è poco conosciuta. Impegnato soprattutto come insegnante di disegno dei figli di Murat, dal 1808 al 1814, della sua attività per la corte, rimangono una serie di ritratti conservati a Caserta. Tra essi ricordiamo: *Achille Murat con il busto della madre*, *Letizia Murat con il busto del padre*, *Luciano Murat*, *Luisa Murat*. Cfr., L. Rocco in *All'Ombra del Vesuvio* cit., 1990, p. 358; G. Petrenga in *Civiltà dell'Ottocento* cit., pp. 442-44, n. 17.12. a-b-c-d; O. Scognamiglio O. in *Casa di Re* 2004, p. 301, cat. 4.21; p. 302, cat. 4.24; p. 303, cat.4.28°, 4.28.b

⁵⁶³ Cfr., Sanchez P., Seydoux, *Les catalogues des Salons...* cit., n. 528, p. 160 , in cui se ne dà la descrizione.

Francia; *Omero sulla tomba di Achille* di Louis Dupré⁵⁶⁴ (n.140, autore non identificato) «fait par ordre de S.M. et porté à Portici pour être soumis à son approbation. L'auteur désire retoucher son ouvrage qui doit être placé ensuite dans la petite chambre à coucher de S.M. à Naples»⁵⁶⁵; e infine *Tasso nella corte di Ferrara* (n.169, autore non identificato) eseguito da Elie- Honoré Montagny, accolto presso la corte napoletana su suggerimento del cardinale Fesch.

Concludono questo lungo elenco i primi due quadri consegnati da Ingres a Carolina, nel periodo compreso tra il 1813 e il 1814, che danno l'avvio a quello che sarebbe stato l'ultimo importante impegno collezionistico della sovrana: *Il cardinale Bibbiena offre sua nipote in moglie a Raffaello* (n.116), e *Paolo e Francesca* (n.115)⁵⁶⁶.

4.5 Altri quadri “moderni”: Luis Nicolas Lemasle, “Pittore del Principe di Salerno”.

La sezione dedicata ai pittori “moderni” non può dirsi completa senza un cospicuo gruppo di dipinti, circa tredici, che, scorrendo i documenti d'archivio relativi al sequestro della collezione del Principe di Salerno, (App. X/XX) e poi il Catalogo della vendita redatto nel 1852, risultano attribuiti a Nicolas Lemasle, un pittore la cui attività, a lungo poco conosciuta, era accompagnata da rare notizie bibliografiche. Un recente studio di Hervé Cabezas ha svelato e delineato con dovizia di informazioni la personalità di questo artista. Dalle ricerche è emerso il percorso di un pittore molto attivo tra Francia e Italia durante il primo

⁵⁶⁴ Nulla è rimasto della produzione pittorica eseguita a Napoli da un altro artista attivo per Carolina allievo di David, anche se il pittore riferisce della sua attività per i Murat. Per le notizie sull'artista cfr., Pomarède V., ad vocem *Louis Dupré*, in *La pittura di paesaggio in Italia. L'Ottocento*, a cura di Carlo Sisi, Milano 2003, p. 192.

⁵⁶⁵ ASNa, Casa Reale Amministrativa, Terzo Inventario, serie inventari, fasc. 2, s.d..

⁵⁶⁶ Garnier-Pelle 1997, cat. 147, p. 207-210

Ottocento⁵⁶⁷. In effetti, l'oblio di Lemasle è largamente implicabile alla dispersione e all'alienazione di una gran parte della sua produzione. Le otto opere, tra quadri e disegni, realizzate negli anni 1810-1820, conservate nei musei di Napoli, ad esempio, costituiscono una piccolissima parte della produzione degli anni trascorsi in Italia. Uno dei suoi più celebri dipinti *Le Mariage par procuration de Marie Caroline de Bourbon avec le duc de Berry, le 24 avril 1816*, eseguito tra il 1822-23 porta l'iscrizione: «34e tableau de Louis Lemasle français Naples 1822-23». Inoltre, dalle notizie inviate il 14 novembre 1827 a François Grille in occasione della preparazione di un dizionario, Lemasle scriveva che, fino ad allora, aveva dipinto cinquantaquattro quadri⁵⁶⁸. Dei tredici dipinti di Lemasle posseduti da Leopoldo di Borbone soltanto quattro sono stati individuati, dopo la vendita del 1852⁵⁶⁹. In seguito, la dispersione dei fondi di *atelier* e alcune vendite senza catalogo hanno determinato la conoscenza lacunosa della sua produzione.

Louis Nicolas Lemasle (1788-1876), parigino, originario della Normandia, trascorse otto anni, dal 1803 al 1811, nell'*atelier* di Jacques Louis-David⁵⁷⁰, dove sarà lì stabilmente impegnato, tra il 1806-7, quando il suo maestro attenderà al monumentale dipinto: *Sacre de Napoléon I et du couronnement de l'impératrice Joséphine dans la cathédrale Notre-Dame de Paris, le 2 décembre 1804* (Parigi, Musée du Louvre). Durante l'estate del 1811, Lemasle lascia lo studio di David portando con sé preziosi insegnamenti che dal quel momento resteranno per lui modelli cui ispirarsi alla volta di Roma, dove arriverà nel 1812. Pensionato dell'Académie de France e ben inserito nella comunità di pittori francesi, beneficerà della protezione del direttore di Villa Medici, Guillon Lethière, che, in un primo momento lo raccomandò a Elisa Bonaparte, Granduchessa di Toscana, definendolo in una lettera così: «M. Lemasle n'est pas

⁵⁶⁷ Cfr. Hervé Cabezas avec la collaboration d'Émilie Beck Saiello, *Louis Nicolas Lemasle 1788-1876. Peintre du prince de Salerne. De l'atelier de David au musée de Saint-Quentin*, catalogue de l'exposition, musée Antoine Lécuyer, 15 décembre 2012 au 15 avril 2013, Trouville-sur-Mer 2013, al cui si rimanda per l'ampio corredo iconografico e la bibliografia di riferimento.

⁵⁶⁸ La notizia è riportata in Cabezas 2013, p. 7

⁵⁶⁹ Naples, 1852, n° 118-130.

⁵⁷⁰ Cfr. Delécluze, 1855, p. 416; Wildenstein, 1973, p. 270, n. 2354.

fort en paysage, mais il peint l'histoire et fort agréablement le portrait»⁵⁷¹. La segnalazione non sortì però alcun interesse nella Granduchessa e il Diretto dell'accademia introdusse allora Lemasle al palazzo del Quirinale, il più prestigioso cantiere di Roma in quell'epoca. L'ambiente artistico romano era, infatti, preso da una febbrile attività, Napoleone I aveva annunciato l'intenzione di recarsi nella città eterna e destinare il Quirinale a seconda reggia dell'Impero e dimora futura del Re di Roma. L'Amministrazione fece trasformare e decorare l'edificio, il palazzo di Monte Cavallo, sulla collina del Quirinale, affidando i lavori all'architetto Raffaele Stern (1774- 1820). L'urgenza della commissione costrinse a convocare tutti i pittori disponibili sulla piazza romana, in special modo francesi e italiani⁵⁷² ed è possibile che Lemasle fosse nell' *equipe* che doveva realizzare i soffitti nell'appartamento dell'Imperatrice. Allo stesso tempo, entra al servizio di Carlo IV, in quegli anni a Roma, entrando così in contatto, per la prima volta con la famiglia Borbone.

Con la caduta dell'Impero, il 6 aprile 1814, le decorazioni al palazzo del Quirinale si interrompono, il pittore allora decide di trasferirsi nel regno partenopeo, luogo anch'esso pieno di suggestioni per gli artisti francesi. Nell'estate di quello stesso anno, Lemasle si stabilisce a Napoli, dove ricevendo ottima accoglienza da Carolina e da Charles de Soisson, architetto e conservatore del museo della Regina, comincia a far da tramite per l'accoglienza dei suoi colleghi che arrivavano da Roma e, soprattutto, sfruttando le conoscenze nel mondo artistico tra Francia e Italia, a fare da intermediario presso la corte per l'acquisto di dipinti.

Lemasle, però, non sarà solo il tramite tra Carolina e gli artisti francesi, il suo nome risulta nei conti della "cassetta della Regina"⁵⁷³, accanto a pittori, spesso già menzionati come Granet, Louis de Forbin e altri. Come molti artisti dell'epoca, anch' egli praticava il genere *troubadour*, allora particolarmente in

⁵⁷¹ Cfr. A.A.F.R., Minute, carton 14, f. 309; transcription, cf. Fossier, 2008, p. 316, n°303 riportato da Cabezas 2013, p. 24, n. 76.

⁵⁷² Sulla vicenda si veda Natoli, Scarpati 1989; Arizzoli-Clémentel, Gastinel-Coural 1995 Antonietta Scaparti 1989.

⁵⁷³ Se ne fa cenno in Marmottan, 1917-1919, p. 107.

voga e in questa scia realizza *La mort de Molière (effet de flambeau)* e *Nicolas Poussin reconduisant M. Massimi (effet de flambeau)*⁵⁷⁴. I due dipinti, eseguiti per la Regina, passeranno, poi al Principe Leopoldo.

Con il ritorno dei Borbone. all'indomani della caduta di Murat, Luis Lemasle deve allacciare nuovi rapporti con la famiglia Borbone. In effetti, in una lettera inviata al Visconte de La Rochefoucauld, nel 1824, egli ricorda la sua prossimità alla corte napoletana :«Depuis douze ans j'ai servi la famille d'Espagne alors reléguée à Rome, par elle j'ai le bonheur d'appartenir à l'Auguste maison de Bourbon de Naples, comme peintre du prince de Salerne et Directeur de sa gallerie. S.M. sicilienne en me nommant de son Institut m'a fait membre de la commission chargé du Musée Royal».⁵⁷⁵ La lettera appare molto importante per l'argomento da noi trattato perché alla data del 1824 si parla di una galleria del Principe : bisogna ricordare che fino al 1825 Leopoldo era alloggiato nel Palazzo Reale ma già possedeva una sua collezione individuale importante, tanto da meritare un curatore nella persona di Lemasle che fungeva contemporaneamente da suo pittore personale. In una supplica al Re del 24 febbraio 1824 Lemasle scrive: “si permette di esporre ch'egli vanta d'aver servito per due anni Sua Maestà Cattolica Carlo IV di felice Memoria, Sua Altezza Reale il Principe Don Leopoldo per lo spazio di otto anni in qualità di Pittore di Camera e conservatore della Quadreria⁵⁷⁶”. Dunque dal 1817 Leopoldo aveva una sua autonoma collezione che includeva, oltre a dipinti della grande tradizione pittorica europea, un gran numero di dipinti moderni che davano una forte impronta di originalità (44 su 46 pittori francesi e 19 sui 76 italiani) e per la gran maggioranza rappresentavano soggetti napoletani o eseguiti da artisti originari del Regno delle Due Sicilie. Non disponendo di inventari completi della collezione di Carolina Murat e di quella del Principe di Salerno, quando Lemasle ne diviene curatore fino a che cessa di occuparsene, nel 1829 circa, è difficile stabilire le opere che

⁵⁷⁴ I due schizzi su carta dei due dipinti (n. cat. 20-a,21-b, musée Antoine Lécuyer), portano il nome del committente «pour La Reine Murat», in Cabezas 2013, p. 32.

⁵⁷⁵ Cabezas 2013, p. 37, n. 114:A.N., O/3/830/d. 10.

⁵⁷⁶ Ibidem 2013, p. 40, n.124

ebbe modo di acquistare durante questo incarico⁵⁷⁷. Grazie al ruolo rivestito il pittore avrà modo di imporre ampiamente le sue opere: se Carolina ne aveva acquistato solo due, alla morte di Leopoldo di Borbone, nel 1851, la collezione del Principe ne contava tredici: dodici entrate prima che il pittore lasciasse Napoli, nel 1824, ed un'ultima inviata o portata ne 1828⁵⁷⁸.

Tra gli incarichi rivestiti da Lemasle durante la sua permanenza a Napoli c'è quello datogli dal Rosini, presidente della Società Reale Borbonica, per prendere parte da un comitato che doveva scegliere le opere del Museo Reale che necessitavano interventi di restauro e di conseguenza stabilire la metodologia di intervento; nello stesso anno, il 24 aprile 1822, fu nominato professore onorario all'Istituto di Belle Arti⁵⁷⁹, diretto da Antonio Niccolini (1772-1850). A seguito di tale impegno sarà chiamato, otto anni dopo, a far parte della commissione di esperti che formulerà le stime relative alla collezione Salerno durante i momenti del sequestro della quadreria.

*

Il gruppo di quadri che appartennero alla quadreria di Don Leopoldo prende il via a partire dagli anni 1816- 18, quando Lemasle si dedicava a dipingere ritratti isolati o pitture di interni, seguendo la moda del tempo in voga a Napoli, insieme a pittori come Élie Honoré Montagny, Carlo de Falco, Vincenzo Abbati, Franz Vervloet⁵⁸⁰. Il pittore si specializzerà, soprattutto in vedute frontali di salotti con ampie finestre aperte sull'amenissimo paesaggio napoletano. Tra i quattro dipinti che attestano questa produzione, uno di questi è presente nella collezione Salerno: si tratta del *Ritratto del marchese di Sainte-Claire nel suo studio con il principe Leopoldo di Borbone*, passato come soggetto sconosciuto nel catalogo

⁵⁷⁷ Cabezas 2013, p. 41. L'autore ipotizza che le tre vedute *Pesca al tonno in presenza di Ferdinando I* (cat. D'Aloe 1851, n° 100-102) di Paul Albertis, siano un acquisto di Lemasle per la collezione del Principe di Salerno.

⁵⁷⁸ Tra i dipinti andati perduti ricordiamo anche *La conversione di un assassino da parte di Padre Rocco*, che nel catalogo D'Aloe 1852 porta il n.127.

⁵⁷⁹ Napoli, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, serie professori onorari dal 1822, manoscritto non numerato, ringrazio il prof. Renato Ruotolo.

⁵⁸⁰ Praz 2002, p. 86-88 e 148-149, fig. 46,49, 50, 51, fuori testo.

del D'Aloe che lo datava erroneamente al 1816 (n.130)⁵⁸¹: raffigura il Maggiordomo della Casa del Principe nell'atto di ricevere un ordine da questi. Dopo la pulitura, effettuata in tempi recenti, si è evidenziata una legenda in basso a sinistra che recita:«*Portrait du feu/ marquis de Saint-Clair/le tableau de Louis Lemasle.1818.*»⁵⁸². Il dipinto, probabilmente, commemora il Marchese, defunto in quello stesso anno e molto caro al giovane Principe di cui era stato l'istitutore⁵⁸³.

Dopo l'importante commissione ricevuta dal Duca di Calabria di eseguire la tela che commemorava le nozze per procura della figlia Maria Carolina di Borbone con il duca di Berry⁵⁸⁴, celebrate il 24 aprile 1816, che vedevano ritratto Leopoldo nel ruolo di procuratore dello sposo, Lemasle dipingerà per la galleria del Principe di Salerno una serie di dipinti tratti dalla vita di Enrico IV. In Francia, la caduta dell'Impero vide il ritorno della famiglia Borbone sul trono e il clima culturale dell'avvenuta Restaurazione favorì il fiorire di rappresentazioni di Enrico IV, primo sovrano della dinastia borbonica francese; tale tema ben interpretava il gusto *troubadur*, in voga in quel periodo e, al tempo stesso celebrava il nuovo regime. Questa moda, tutta francese, risultò in grande sintonia con gli avvenimenti napoletani che vedevano i Borbone delle Due Sicilie riappropriarsi del loro regno, dopo la parentesi murattiana. Una lettera del 9 agosto 1823, indirizzata dal pittore al marchese Ruffo, ministro della Real Casa che aveva introdotto Lemasle presso il Principe di Salerno, riporta come quest'ultimo avesse incaricato Lemasle di ricercare gli avvenimenti più interessanti, non ancora trattati da altri, concernenti la vita di re Enrico IV. Sei soggetti, non specificati, vengono accolti da Leopoldo; la lettera termina precisando che la *Nascita di Enrico IV* era stata accettata e l'accordo avrebbe previsto un compenso di 600 ducati per quadro, 50 ducati per mese e un *atelier* a palazzo⁵⁸⁵ (il palazzo menzionato è Palazzo Reale poiché ricordiamo che Palazzo Salerno sarà abitato solo dal 1825). Sui sei dipinti previsti, solo quattro furono

⁵⁸¹ Garnier-Pelle 1997, cat. n. 189, p. 257

⁵⁸² Cabezas 2013, p. 165, cat. 27.

⁵⁸³ *Archivio Borbone, b. , lettera del 4 giugno 1818,*

⁵⁸⁴ Cabezas 2013, p. 52, cat. 39-a, p. 169, con bibliografia di riferimento.

⁵⁸⁵ ASNa, Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza generale di Casa Reale, Archivio Amministrativo, III Inventario, Segreteria di Casa Reale, busta 244, fasc. 702, anno 1823 [fol. 160].

realizzati con i titoli che leggiamo nel catalogo della vendita del 19 aprile 1852: *Henri III reconnaît au lit de mort Henry IV pour son successeur* (n.120); *Henry IV fait abjurer l'hérésie* (n.123); *La Naissance de Henry IV* (n.121); *Henry IV au retour de la chasse* (n.122)⁵⁸⁶. Quest'ultimo quadro fu esposto a Parigi al Salon del 1824, ma non era il primo della serie in quanto due anni prima al Salon compare *Henry IV fait abjurer l'hérésie* (ora in collezione privata Wheelock Whitney, New York)⁵⁸⁷ che poteva costituire il dipinto iniziale della serie. Avrebbe avuto il compito di convincere la casa reale della validità del progetto. In effetti le dimensioni sono un po' diverse, rispetto agli altri tre che hanno misure simili che indicano un formato orizzontale quadrangolare.

Oltre alla serie dedicata agli episodi della vita di Enrico IV, Lemasle continuò a cimentarsi con dipinti di interni di gusto marcatamente *troubadour*. Al Salon di Parigi nel 1822 il pittore espose «*Sujet tiré d'Éléonore de Rosalba. Schedoni, après l'aveu de l'assassinat, s'échappe du confessionnal*», episodio tratto dal romanzo di Ann Radcliffe (1764-1823) pubblicato nel 1797, *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents*, e ambientato a Napoli alla metà del XVIII secolo, che rese celebre l'interno della chiesa di Santa Maria del Pianto dove ha luogo l'azione. Il dipinto, andato perduto, potrebbe essere identificato con *La Cappella dei penitenti neri* della collezione del Principe di Salerno (n. 124). Probabilmente Lemasle desiderava anche in questo caso dare seguito a una serie di dipinti, a giudicare da diversi disegni preparatori e studi dedicati all'argomento⁵⁸⁸.

Anche Lemasle, così come François Marius Granet divenuto celebre per le particolari ambientazioni in chiostri illuminati da flebili luci, elabora uno stile proprio basandosi su uno stesso principio: una scena tratta dalla tradizione storiografica napoletana, vera o romanzata, che si svolga e riproduca fedelmente interni tratti dalle chiese della città, spesso considerati dalla critica la parte

⁵⁸⁶ Nel catalogo D'Aloe 1852, contrassegnati con i numeri:120; 123; 121; 122. Cabezas 2013, cat. n.34; p.168, cat. 43, p. 174; cat. n. 45, p. 175; cat. n. 46, p. 175

⁵⁸⁷ Il dipinto è l'unico a noi pervenuto, si rimanda a Cabezas 2013, p. 55-57, cat. n. 44 p. 174.

⁵⁸⁸ Cabezas 2013, p. 58-59, cat. n. 35; cat. n. 36, p. 168-69.

principale del dipinto. La chiesa di Santa Maria del Parto e la tomba dell'umanista Jacopo Sannazzaro fanno da preziosa cornice ad un chierichetto in tunica rossa e a un prete con i paramenti liturgici nell'altro dipinto appartenuto a Leopoldo di Borbone (n. 126 del D'Aloe) ed ora conservato al museo di Chantilly⁵⁸⁹.

Nel 1822 Lemasle vuole presentare i suoi quadri al *Salon* a Parigi ormai desideroso di un riconoscimento ufficiale del suo operato e per preparare il suo viaggio, circa un anno prima, chiede l'autorizzazione a esporre a beneficio dei napoletani le tre opere che intende inviare unitamente a *L'interno della Cappella Minutolo*, che all'apertura del *Salon* fu acquistata dal Duca d'Orléans, la cui moglie, Maria Amelia interverrà a favore del pittore per l'assegnazione di una medaglia di incoraggiamento⁵⁹⁰.

Il *Salon* del 1824 è occasione di un nuovo viaggio a Parigi di Lemasle. Nel frattempo, da una supplica datata 24 febbraio, apprendiamo che il sovrano, aggravandosi l'esposizione debitoria del Principe di Salerno, solleva l'artista dall'incarico di "pittore di camera" del Principe e di curatore della sua galleria, domandandogli di restare al suo proprio servizio⁵⁹¹. Il 24 luglio Lemasle parte per Marsiglia alla volta di Parigi, chiede al Re di lasciargli però la carica di membro della commissione del Museo Reale e Leopoldo di Borbone ne autorizza la partenza consentendogli di assentarsi per quattro mesi. Al *Salon* il pittore esporrà quattro dipinti di cui due della galleria Salerno: la *Naissance d'Henry IV* e *Le peintre au cabaret*, il cui soggetto verrà invece indicato nel catalogo della vendita del 1852 come *Lethière, peintre français, assis à table dans un estaminet, se défraie en faisant le portrait de la cabaretieré* (n.125)⁵⁹². L'autorizzazione ad

⁵⁸⁹ Garnier-Pelle 1997, cat. n. 190 p. 257-58.

⁵⁹⁰ Cabezas 2013, p. 64-5

⁵⁹¹ ASNa, Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza generale di Casa Reale. Archivio amministrativo, III Inventario, Segreteria di Casa Reale, busta 264, fasc. 409, anno 1824, s.n. f.

⁵⁹² D'Aloe 1852, cat. n. 125

esporre questo quadro era stata richiesta dal pittore a Leopoldo nel 1823⁵⁹³. Contrariamente alle sue intenzioni Lemasle non farà subito ritorno a Napoli. Nonostante la prolungata permanenza a Parigi, dove lavora sotto la protezione della Duchessa di Berry, il pittore continua a mantenere legami con la capitale partenopea inviando dipinti a Leopoldo di Borbone. *Il Principe di Salerno e la duchessa di Berry visitano l'interno di una chiesa* (Napoli, Museo di San Martino)⁵⁹⁴ è datato 1828 e figura nel catalogo della vendita del 1852 (n.129). Il dipinto descrive un momento del soggiorno del Principe a Parigi, di qualche anno prima, riportato da *Le Moniteur universel* il 30 luglio 1825, che registrava la visita delle altezze reali alla chiesa di Sainte-Geneviève⁵⁹⁵: nel quadro Lemasle raffigura i due suoi protettori usando il medesimo schema compositivo utilizzato, in precedenza, nel dipinto eseguito per il re *Charles X à Sainte-Geneviève*⁵⁹⁶.

Non sappiamo con certezza se il quadro fu inviato o se fu l'artista stesso a portarlo a Napoli, di certo Lemasle tornò in città tra il 1829-30, periodo cruciale in cui si decise del destino della quadreria di Don Leopoldo. In questo contesto il pittore rivestirà un duplice ruolo: cercare di rimpatriare i fondi di *atelier* e tentare di recuperare i crediti vantati per i dipinti realizzati per la quadreria Salerno⁵⁹⁷, e allo stesso tempo formulare le valutazioni dei quadri della stessa, in qualità di membro dell'Accademia, in seno alla commissione nominata nel 1830 ne deciderà il sequestro.

⁵⁹³ ASNa, Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza generale di Casa Reale. Archivio amministrativo, III Inventario, Segreteria di Casa Reale, busta 254, fasc. 1202, anno 1823, s.n., cfr. Cabezas 2013, cat. n. 40, p. 173.

⁵⁹⁴ Napoli 1967, p. 45, n.43, il dipinto è indicato con il titolo: *Il Principe di Salerno in visita all'Istituto di Francia*.

⁵⁹⁵ *Le Moniteur universel*, n. 212, 31 luglio 1825, p.1110, riporta «Paris, le 30 juillet. Hier, LL.AA.RR., le prince de Salerne et Madame, duchesse de Berry, en sortant à trois heures de l'hôtel des Invalides, sont allés visiter l'église et le dôme de Sainte-Geneviève».

⁵⁹⁶ Cabezas 2013, p. 74, cat. n. 60, p. 183

⁵⁹⁷ ASNa, Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza generale di Casa Reale. Archivio amministrativo, III Inventario, Segreteria di Casa Reale, busta 523, fasc. 820, anno 1831. Nella supplica indirizzata a re Francesco II, Lemasle chiede: «trois mille trois cents francs pour tableaux faits et livrés à Son Altesse Royale le Prince de Salerne (auquel j'ai été attaché en qualité de Peintre pendant plusieurs années) portésur l'état des dettes de Son Altesse, qui doivent être acquittées par le trésor Royal » lettera del 30 maggio 1831, trasmessa tramite un intermediario della regina madre

5. Il Palazzo Salerno

5.1 La genesi del palazzo

Palazzo Salerno prese questo nome per essere dimora di Leopoldo di Borbone dal 1820 circa e sede, fino al 1830, della sua collezione d'arte. L'edificio rappresenta uno dei più significativi episodi dell'architettura neoclassica a Napoli⁵⁹⁸. Il nome viene alla fabbrica dall'essere stato abitato, a partire dal 1825 da Leopoldo di Borbone, principe di Salerno, che si insediò nell'edificio chiamato prima di allora Palazzo dei Ministri o «palazzo Acton», essendo stato adibito a tale funzione dal sovrano Ferdinando I, alla restaurazione del Regno delle Due Sicilie dopo la parentesi del decennio francese. In precedenza era stato abitato da John Edward Francis Acton (1736-1811) Segretario di Stato di Ferdinando IV di Borbone. Dopo essere stato Capitano della marina del Granduca di Toscana, Acton venne richiesto da Ferdinando IV per riformare la propria flotta: giunto a Napoli nel 1778 dopo solo un anno dei suoi uffici era stato incaricato di sovrintendere alla Segreteria di Stato e posto alla direzione della Reale Marina. La sua carriera e il suo ruolo decisivo nella gestione del Regno è ben nota dalle fonti e dalla letteratura e la sua residenza nel grande edificio poco discosto dal Palazzo Reale sembra ribadire il ruolo che ricoprì come stretto e fedele collaboratore di Ferdinando e di Maria Carolina⁵⁹⁹

Il sito

Il palazzo sorge sulla più importante piazza napoletana, che, per essere aperta davanti alla reggia, fu per molti secoli detta «il largo del Real Palazzo», fino ad assumere l'attuale nome di piazza del Plebiscito in ricordo della

⁵⁹⁸ Cfr.: Venditti 1961, pp.156 e seguenti.. Il palazzo è attualmente sede del Comando Regionale Militare Meridionale.

⁵⁹⁹ *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol I, 1960, *ad vocem* (G.Nuzzo)

manifestazione di volontà popolare, tramite la quale il regno di Napoli il 21 ottobre 1860 entrò a far parte dello Stato sabauda⁶⁰⁰.

La complessa stratificazione urbana delle fabbriche antistanti al Real Palazzo, eretto nel 1600-1602 presso il Palazzo Vecchio di Pedro di Toledo, nonostante le notevoli presenze architettoniche ed ambientali, appariva eccessivamente irregolare e disordinata; una sorta di pittoresco agglomerato disposto sulla collina di Pizzofalcone, dominata dalla cupola della chiesa di Santa Maria degli Angeli.

L'esigenza di un'immagine unitaria, o quanto meno più decorosa, vivamente sentita dai sovrani che si succedettero al trono di Napoli e dalla città stessa, è documentata dalle numerose sistemazioni effimere che di volta in volta, in occasioni di celebrazioni particolari, vennero realizzate nel Largo di Palazzo. Era infatti questo il luogo deputato per alberi della cuccagna, spettacoli pirotecnici, macchine festive⁶⁰¹. Tra le più celebri è quella dovuta all'architetto Ferdinando Sanfelice che, per la fiera del 1740, aveva eretto nella piazza una «macchina» da festa entro una composizione di gusto rococò dominata da un'alta guglia⁶⁰².

Sessant'anni più tardi, per festeggiare il ritorno di re Ferdinando IV dalla Sicilia dopo la rivoluzione napoletana del 1799, l'architetto Francesco Maresca (1757-1824)⁶⁰³ eseguì in legno e cartapesta un grande apparato formato da colonne, di ordine corinzio, accompagnato da colossali statue rappresentanti le province del Regno; e soltanto quattro anni dopo, nel 1806, nello stesso luogo si eressero nuove macchine da festa, ad opera del medesimo architetto: questa volta, però, la municipalità napoletana rendeva omaggio a Giuseppe Bonaparte, che entrava in città alla testa dell'armata francese. Ancora, sempre ad opera del Maresca, si disposero innanzi alla reggia, il 6 settembre 1808, gli apparati

⁶⁰⁰ Cfr.,: Doria 1943, p. 252.

⁶⁰¹ Per la storia degli apparati effimeri realizzati in occasione di feste popolari e celebrazioni ufficiali si veda: *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*. A cura di R. Lattuada, Napoli 1997

⁶⁰² Cfr., Pane 1937, p. 175, in cui è riprodotta l'incisione conservata al Museo di San Martino a Napoli. Cfr.,: Venditti 1961, cit., p. 158 e 217, n.76. Villari S., *Le trasformazioni urbanistiche del decennio francese (1806-1815)*, pp. 15-25, con nota bibliografica in *Civiltà dell'Ottocento... cit., Architettura e urbanistica*, a cura di Giancarlo Alisio.

⁶⁰³ *Dizionario Biografico degli Italiani*, (R. Parisi) vol 70, 2008 (R. Parisi)

celebrativi per Gioacchino Murat, la cui statua, innalzata su una colonna alta trenta metri, dominava un largo anfiteatro coronato da un loggiato a colonne reggente Fame dorate⁶⁰⁴.

Fu proprio Gioacchino Murat ad ordinare, con decreto del 28 febbraio 1809, la costruzione della nuova piazza – che avrebbe dovuto intitolarsi Foro Murat⁶⁰⁵ – riprendendo un'idea emersa più volte e già enunciata nel 1789 nel celebre saggio di Vincenzo Ruffo sull'abbellimento di Napoli⁶⁰⁶. Iniziata l'opera sul disegno di Leopoldo Laperuta, la caduta dei francesi ne interruppe la costruzione; ma il Foro Murat si convertì subito in Foro Ferdinando⁶⁰⁷. Il Borbone, reinsediato sul trono, riprese l'idea già impostata, e, per assolvere un voto, volle elevare davanti alla reggia un tempio da dedicare a S. Francesco di Paola⁶⁰⁸. Nelle complesse vicende del concorso⁶⁰⁹ per il progetto di realizzazione della piazza, prevalse l'architetto Pietro Bianchi (1787-1849)⁶¹⁰, proponendo la composizione che tutt'ora si vede, talvolta giudicata poco felice per la troppo esplicita imitazione del Pantheon e per la freddezza del colonnato tuscanico dell'edera.

Le vicende costruttive

Analizzando oggi Palazzo Salerno nell'attuale configurazione è possibile individuare la sua fusione con altri due distinti edifici – palazzo Ascoli e palazzo

⁶⁰⁴ Cfr., Venditti 1961 cit., p. 159.

⁶⁰⁵ Cfr., Faraglia 1893 ; Cosentini 1898; Villari S., *Le trasformazioni urbanistiche del decennio francese (1806-1815)*, pp. 15-25, con nota bibliografica in *Civiltà dell'Ottocento...cit.*, *Architettura e urbanistica*, a cura di Giancarlo Alisio.

⁶⁰⁶ Cfr., Ruffo 1789.

⁶⁰⁷ Cfr., Venditti 1961, cit., p. 168 e 221, n.95.

⁶⁰⁸ Fiorentino K., Capobianco F., 1999.

⁶⁰⁹ Per le vicende del concorso voir: Sasso 1858, II, p.134 e tav.XXVII, che pubblica la relazione di Pietro Valente e la planimetria; cfr.,: Valente 1819, planimetrie esposte alla mostra dei pensionanti napoletani in Roma.

⁶¹⁰ Per l'attività dell'architetto luganese si veda: *Pietro Bianchi(1787-1849): architetto e archeologo* a cura di Nicoletta Ossanna Cavadini, Milano1995, catalogo della mostra (Rancate 1995, Napoli 1995-1996 ,Roma1996).

Croce – , compiuta dopo il 1860 per accogliere il Comando militare della ex capitale all'interno del nuovo regno d'Italia.

L'edificio, in origine venne costruito per accogliere dei ministri borbonici, era stato progettato dall'architetto Francesco Sicuro (1746-1826), che aveva trasformato in maniera radicale la primitiva struttura conventuale dei francescani del monastero di S. Croce, già dismessa e adibita ad uso militare. E' noto che Ferdinando IV di Borbone volendo dare una sede all'Accademia Reale dei Cadetti, aveva trasferito nel 1775⁶¹¹ i conventi della Croce e della Trinità « di palazzo». La guida del Carletti⁶¹², scritta nel 1776, esalta l'opera del sovrano per la creazione di una così eccelsa accademia militare, che doveva essere pari a quelle delle altre corti europee. Per il primo intervento di trasformazione delle fabbriche conventuali il nome che emerge dalle fonti bibliografiche - non avendo notizie d'archivio – è dunque, tra gli epigoni di Vanvitelli e Fuga⁶¹³, quello di Francesco Sicuro (1746-1827)⁶¹⁴.

Sappiamo che l'architetto messinese aveva iniziato la sua carriera nel 1766, a ventiquattro anni, come ingegnere militare nel corpo del Genio, nel quale prestò servizio per cinquantuno anni, fino alla morte avvenuta nel 1827. E' perciò difficile supporre che nel 1775, quando si creò la sede del Battaglione Real Ferdinando, si ricorresse a lui, dal momento che soltanto nel 1777 venne nominato sottotenente, e solo dodici anni più tardi, nel 1789, capitano⁶¹⁵. Sembra dunque

⁶¹¹ Cfr., Carletti 1776, p. 280, n. CXCVI (d)

⁶¹² Ibidem, p.279-281.

⁶¹³ Cfr., Ceci 1921, n.1,II, p. 78 s.; Venditti 1961, pp. 59 s., pp. 84 s.

⁶¹⁴ Sebbene tacciano in proposito sia il Carletti che il Chiarini, Catalano e Sasso: Carletti 1776, pp. 280-281; Celano- Chiarini 1856-60, IV, pp.493 sgg.; al Sicuro viene assegnato da Costanza Lorenzetti, la quale a proposito delle due fabbriche simmetriche oggi presenti a chiudere la piazza del palazzo reale, rileva «un'eco illanguidita dell'arte vanvitelliana»: quanto al Sicuro, è assai più probabile che, in occasione del citato recupero dell'ex convento francescano per il Battaglione Real Ferdinando, l'intervento dell'architetto messinese non si fosse ancora verificato o che, in caso contrario, si fosse limitato a parziali trasformazioni di semplice adattamento della fabbrica conventuale alle nuove funzioni; si ha motivo di ritenere che soltanto più tardi, quando l'edificio venne assegnato ai ministri di Stato, si esplicasse l'opera del Sicuro per realizzare la radicale trasformazione dell'edificio. Ciò può essere sostenuto sia considerando i dati biografici dell'architetto, sia rilevando che nelle testimonianze iconografiche dell'ultimo quarto del secolo la fabbrica appare ancora con i suoi caratteri conventuali e solo in un acquerello del 1799 risulta diversamente configurata, in forma di palazzo, sebbene con talune non trascurabili differenze rispetto all'aspetto attuale. Cfr., Lorenzetti 1952; Venditti 1961 cit., p.122, n.89.

⁶¹⁵ Cfr., Venditti 1961 cit., p. 124, n. 99 e p. 125, n. 100. Per la sua opera maggiore, il Teatro del Fondo, oggi Mercadante, cfr., Venditti 1961, p. 85, fig. 13; p. 23, n. 91; D'Auria 1894, III, p. 81 sgg., 103 sgg., p.145 sgg.; Don Fastidio 1894, III, p.14. Si rinvia a: Ceci 1921, II, p. 91, n. 3; per l'elenco delle sue opere. E' singolare constatare come, con l'intensificarsi delle ricerche d'archivio, per il secolo XVIII, non siano emersi finora ulteriori documenti sul Sicuro. Cfr., anche Ruotolo 1976. III s., XV, p.48-51.

che il contributo dato dal Sicuro all'esecuzione di Palazzo Salerno, debba individuarsi soltanto a partire dallo scorcio del secolo, nella totale trasformazione della fabbrica preesistente in palazzo dei Ministri di Stato borbonici. Per chiarire tale questione è utile leggere quanto riporta l'edizione della celebre guida del Celano, ripubblicata nel 1792, cui l'editore Palermo curò di aggiungere brevi notizie di aggiornamento «Né descritti luoghi bisogna fermarci alquanto per essersi quasi interamente mutati. Dopo l'espulsione dei Gesuiti, i Frati, che erano nei due descritti conventi della Croce e della Trinità, passarono ad abitare, come si disse nel Gesù Nuovo (sic). Questi due conventi furono destinati per un Seminario di Cadetti, che S.M. istituì prima di circa 300, nel 1772, col nome di Real Brigata, e poi l'ampliò a tutti i Cadetti della Truppa col nome di Battaglione Regal Ferdinando.

«Erano quivi istruiti in tutte le Scienze, ed esercizi militari[...]. Circa il 1785 se ne cominciò l'estinzione; ora (1792) interamente compita. L'edificio dunque destinato a questo sì vantaggioso istituto ha dovuto interamente demolirsi. Vi si è innalzato un magnifico Palazzo, e con tale occasione allargata la strada che dal Gigante [veniva così chiamata per la presenza della Fontana del Gigante, composta con una statua colossale] conduce a S. Lucia, e tolta quella salita, che dal Gigante stesso pe' lato occidentale conduceva alla Chiesa della Croce. Con tale occasione si è interamente profanata la Chiesa della Croce, sgombrato il Largo del Real Palazzo da taluni piccoli edificii, che sottoponevasi alla già descritta salita, e con questo palazzo si è formato come un anfiteatro, che congiungendosi alla Chiesa di S. Luigi forma una vaga veduta»⁶¹⁶.

Il brano risulta importante sia perché pone la demolizione delle strutture preesistenti al palazzo Salerno negli anni tra il 1785 e il '92, sia perché precisa anche il valore urbanistico dell'intervento per quanto riguarda la sistemazione viaria.

Dalle rappresentazioni di fine secolo XVIII, in luogo del convento di S.Croce, è già possibile individuare un palazzo, di andamento simile a quello attuale come può osservarsi nella *Pianta topografica dei venti pezzi che compongono la città di Napoli come esiste nel 1798*, realizzata da Luigi Marchese⁶¹⁷. Quanto agli aspetti plastici e volumetrici, è assai significativo l'esame di un disegno acquerellato conservato presso il Museo di San Martino, a Napoli, attribuito a Carlo Vanvitelli e pubblicato per primo dallo Spinazzola alla

⁶¹⁶ Cfr., Celano 1856-60 cit., p.138; il brano continua «Vicino alla sopradescritta Fontana Fonseca eravi l'Accademia Militari. Fu questa istituita da S.M. per il corpo degli Ingegneri, ed Artiglieri Militari per istruire i loro allievi nelle Scienze corrispondenti all'istituto. [...] Nel 1788 S.M. translò questa Accademia nell'abolita casa de' Gesuiti, detta la Nunziatella a Pizzofalcone». Dunque, alla definitiva espulsione dei Gesuiti (1767), la casa del loro noviziato rimase inutilizzata fino a che non divenne sede del Collegio Militare.

⁶¹⁷ La pianta è custodita presso l'Archivio di Stato di Napoli; cfr., Re 1940; De Seta 1969.

fine del secolo XIX⁶¹⁸. In esso è leggibile, sebbene solo in parte, l'articolazione della facciata del palazzo Salerno, rappresentato quale fondale della folla di circa tremila popolani in tumulto, il 20 dicembre 1778 davanti al Palazzo Reale, che invocavano la libertà di giustiziare i Giacobini e chiedevano armi per respingere l'esercito francese che avanzava da Roma.

Il palazzo viene rappresentato ancora in un acquerello del 1802, celebrativo del ritorno del sovrano nella capitale dopo la rivoluzione del '99: esso raffigura la macchina da festa per l'ingresso di Ferdinando, avvenuto il 27 giugno, che in quell'occasione divenne Ferdinando I re delle Due Sicilie⁶¹⁹. In quell'immagine l'edificio compare con un volume compatto, come quello attuale, ma sembra presentare una fascia di base a bugnato ribassato: inoltre, mentre il piano nobile è articolato sostanzialmente come oggi – ossia mostra un ordine gigante di lesene, raddoppiate al centro e ai due estremi e contenenti, per ciascun modulo, due aperture sovrapposte (balconi con timpani alternativamente triangolari e curvi e balconcini rettangolari minori, al di sopra) – nel basamento si rinnova la stessa modularità di due aperture tra paraste (o colonne), con vani ad arco ribassato al piano terra e sovrastanti balconcini.

Anche il secondo ordine si conclude con una trabeazione rettilinea sulla quale si imposta il terzo ordine – oggi sostituita dal tetto – che, per la sua più limitata altezza, accoglie una scansione di tozze paraste prive di capitello. Rispetto al disegno attuale c'è ricorrenza delle orizzontalità e delle aperture, sebbene manchi piena corrispondenza volumetrica e plastica, poiché l'attuale facciata ha semplici listature basamentali a sostegno di aperture disposte in maniera identica.

Considerando la data della rivoluzione del 1799 può ritenersi che il palazzo, come conferma la pianta della città di Napoli del 1798, avesse assunto questo aspetto negli anni tra il 1785 – con la demolizione degli edifici preesistenti – ed il 1792, data della edizione della guida del Celano prima citata; ed è in questi anni che dovette operare l'architetto Securo nella definizione plastica

⁶¹⁸ Il titolo completo dell'*Album* è: *Memoria degli avvenimenti popolari seguiti in Napoli nel gennaio 1799.*; cfr., Spinazzola 1893, pp. 81 e sgg.

⁶¹⁹ Cfr., Strazzullo 1968, pp. 42 e sgg.

dell'edificio, con indubbia originalità nella ripetizione dell'ordine del piano nobile anche nella zona del basamento, solitamente appena evidenziata.

Il volume a tre piani dovette apparire eccessivo in rapporto a quello dell'antistante Palazzo Reale, nonché monco nella sua definizione conclusiva. Per tanto la costruzione del tetto in vista si impose, al fine di correlare la fabbrica a quella del Palazzo Reale stesso, sebbene quest'ultimo avesse perduto sia gli ornati manieristici tra le finestre documentati dalla celebre incisione di Alessandro Baratta nel *Panegyricus* del Barrionuevo⁶²⁰, sia le cuspidi e i vasi terminali costituenti una sorta di particolare merlatura. Inoltre, per quanto concerne il palazzo dei Ministri, ci si dovette porre il problema di rendere l'edificio simmetrico a quello prospiciente, nel nuovo assetto monumentale della piazza impostato – come già detto – da Gioacchino Murat e proseguito e attuato, dal 1815-16, da Ferdinando I.

Fu senza dubbio in occasione di tale sistemazione generale della piazza, conclusasi solo vent'anni più tardi, che si dovette modificare il prospetto del palazzo dei Ministri alterando in senso più accademico il disegno già commentato ed ascrivibile all'architetto Sicuro. La trasformazione della composizione tardo settecentesca, di scuola tipicamente romana e con dichiarati riferimenti alla grande tradizione del classicismo europeo, fu limitata ai soli aspetti superficiali, senza modificazioni strutturali di aperture, e con l'eliminazione dell'attico.

Il palazzo presenta altre interessanti peculiarità architettoniche, i temi presenti nella facciata principale, esaminata già in precedenza, proseguono nel fianco, affacciato sulla via Cesario Console, l'antica via vicereale detta "Gusmana", verso la cala di Santa Lucia. Qui si unificò il prospetto del palazzo Salerno⁶²¹ con il contiguo palazzo Ascoli, incluso nella ristrutturazione proto ottocentesca della fabbrica, impiegando gli stessi motivi architettonici, in assoluta ricorrenza dei livelli e mediante l'adozione delle stesse modularità cromatiche su tutto il volume: con la dicromia rosso-grigio, tipica delle fabbriche borboniche,

⁶²⁰ Cfr., Pane 1936, p. 49; Barrionuevo 1616.

⁶²¹ Cfr., Doria 1943, p.117, e 408-409. Sul borgo e sulla strada di Santa Lucia, fornisce un'efficace sintesi delle trasformazioni urbanistiche della zona, da spiaggia dei pescatori con il porto dei Provenzali (di epoca Angioina) alla prima sistemazione che la collegò alla città (interventi promossi da Enrico Gusman, conte di Olivares, nel 1599) all'intervento di riassetto della strada compiuto a proprie spese dal cardinale Borgia nel 1620.

del pieno Settecento, soprattutto reali, militari e civili, si volle recuperare il tono di fondo del palazzo Reale, che l'architetto Domenico Fontana, nel XVII secolo, aveva conseguito con l'uso dei laterizi da accostare al piperno locale, pietra adoperata in luogo del travertino romano.

L'aspetto attuale

Sulla via Cesario Console un portale semplice profilato ad arco funge da ingresso al palazzo Ascoli, mentre di tutt'altro aspetto si presenta il notevole portale d'ingresso su piazza Plebiscito. Questo, pure ad arco a tutto sesto, affiancato da colonne binate in marmo bianco, presenta un concio chiave in forte aggetto, raffigurante una testa barbata, di reminiscenza manieristica, coerente con la scansione di metope e triglifi nella trabeazione di piperno; cifra stilistica dovuta all'architetto Francesco Securo ed ispirato ai palazzi Caramanico e Giordano di Ferdinando Fuga, così come l'alternarsi dei timpani curvi e triangolari è motivo tardo-barocco, solitamente evitato dagli architetti della generazione successiva come i Gasse, Malesci, Angelini, ed altri ancora⁶²².

Attraverso un lungo androne voltato a botte si entra nel cortile rettangolare, disposto trasversalmente: questo è l'invaso più notevole del palazzo, sia per la presenza di due scale simmetriche, aggettanti con corpi in curva su due lati del cortile, sia per il suo rigoroso disegno che tende a legare, mediante costanti elementi orizzontali, le quinte che affacciano sullo spazio, riprendendo temi della facciata: allo stilobate listato si è sostituito un ordine di lesene tuscaniche fortemente riquadrate, mentre nei passaggi laterali alle scale vani architravati, con piccole volute angolari di raccordo, danno accesso, con efficace effetto determinato da profonde ombre, ad altrettanti atri minori, di passaggio e di collegamento tra le ali al piano terreno, serviti da corridoi alle spalle delle scale. Se le aperture della zona del basamento del cortile rivelano notevole varietà, presentandosi centinate nelle zone piene, ed al centro, in asse con l'ingresso,

⁶²² Venditti, 1961, cit., *passim*.

un'arcata accoglie i due ordini di aperture, il secondo ordine rinnova il tema delle paraste ioniche della facciata principale esterna. Al piano nobile si notano finestre con timpani alterni, al piano superiore soltanto aperture rettangolari con cornici superiori tangenti all'architrave e un breve attico che si rivela aggiunta posteriore.

All'interno, lo spazio della scalinata monumentale – anch'essa dipinta di rosso carico come le pareti – si anima di efficaci scorci prospettici dati dall'alternanza di fasce di stucco bianco, riquadri e ornati plastici. Le ringhiere in ferro verniciato di nero si sviluppano in un controllato intreccio, di elegante e sobrio disegno geometrico. La soluzione della scala si rivela fortemente originale, così da potersi ritenere – insieme con quella del palazzo di Capodimonte – tra i più notevoli esempi del neoclassicismo a Napoli.

La successione delle sale non presenta peculiarità di rilievo, rispetto al classico appartamento da parata con le stanze in *en filade*, salvo alcune decorazioni neoclassiche, in stucco bianco e oro in taluni saloni del piano nobile. A questo livello dal lato posteriore si esce sullo splendido giardino della principessa di Salerno, che lo volle ricco di piante esotiche e dominato da un grande cedro del Libano; i viali di questo singolare “hortus conclusus” convergono nel centro ad un'ampia fontana circolare a semplice vasca.

Al crollo della dinastia borbonica, dopo l'ingresso di Garibaldi a Napoli il 7 settembre 1860, il palazzo Salerno rimase abbandonato e chiuso. Poco dopo l'unità d'Italia divenne sede di alti comandi militari dell'Esercito Italiano. Da allora l'edificio è stato oggetto di accurati restauri, nel rispetto dei valori artistici e storici. Esso deve ritenersi, nell'ambito dello stratificato e complesso tessuto urbano napoletano del centro storico, una delle emergenze più significative, testimonianza di quel gusto classicistico che, sullo scorcio del Settecento e i primi decenni del secolo successivo, caratterizzò la produzione architettonica locale, fondando l'efficacia figurativa più sulle direttive di marca vanvitelliana piuttosto che sulle invenzioni di gusto francese. Cosicché, accanto all'eccezionale episodio secentesco del Palazzo Reale, stratificato per le numerose aggiunte e restauri, palazzo Salerno si colloca come una testimonianza architettonica misurata e di alto valore urbanistico in rapporto all'ambiente circostante che rappresenta la più notevole piazza della città.

Una descrizione del palazzo in anni vicini a quelli che qui ci interessano è offerta dal resoconto dei viaggi effettuati dal chirurgo francese Philippe Petit-Radel (1749-1815), che fu a Napoli nel 1812 e poté visitare quell'edificio un anno dopo la morte del personaggio che gli aveva dato il nome, l'Acton. Dopo aver visitato il Palazzo Reale abitato da Murat e dalla consorte, Petit Radel si soffermò sull'edificio che diverrà poi la dimora di Leopoldo di Borbone. Ne parla con un tono non esente di un certo risentimento e moralismo:

“Le palais Acton a reçu son nom, à raison de ce qu'il fut long-temps occupé par un marin anglais qui de rien parvint, par le canal de la reine, au plus haut degré de pouvoir à la cour” e prosegue “il est très vaste et a deux étages; le premier, le seul que j'ai vu, offre une suite d'appartement assez bien décorés et ornés, dans le goût napolitain, beaucoup de richesses, mais mal ordonnées; peu de glaces, très-peu de cheminées: Les appartements de ce palais sont bien dégagés, mais les escaliers par lesquels on y aborde sont malpropres; les murs sont blanchis en détrempe et coupé de grisaille. La chambre à coucher est assez belle. On y trouve une bibliothèque en ovale; elle reçoit le jour d'en haut...Tous ces appartement bien nombreux, qui n'ont jamais entendu les soupir du repentir, attendent des appuis du trône pour être bien peuplés”⁶²³ -

5.2 Il Palazzo del Principe di Salerno

Il passaggio di Leopoldo ad una propria personale dimora, dopo avere abitato un appartamento nel Palazzo Reale, è documentato in alcune lettere di cui nelle Appendici sono riportati gli stralci salienti. In una di missiva datata 9 dicembre 1819 (Appendice I, 84) il Duca di Calabria, fratello di Leopoldo ed erede al trono, scriveva al padre come, vista l'assenza di Leopoldo temporaneamente a Vienna, fosse quello il momento opportuno per decidere quale palazzo destinargli e preparare lo spostamento dei suoi beni, iniziando a prevedere anche il numero di personale da riservargli. Il vecchio sovrano (Appendice I, 85), inoltrava il 13 gennaio 1820 quella lettera stessa a Leopoldo specificandogli che era sua decisione assegnargli in totale proprietà Palazzo Calabritto. Nella lunga risposta (Appendice I, 86) il Principe di Salerno ringraziava il padre per le cure amorevoli dimostrategli ma sembrava non apprezzare la scelta. Avrebbe preferito, scrive, “la Casa dove alloggiano i ministri”. Giustificava questa sua preferenza

⁶²³ *Voyage historique, corographique et philosiphique dans les principales ville de l'Italie en 1811 et 1812 par P. Petit Radel...*, Paris, 1815, III, p. 34

asserendo che la vicinanza col Palazzo avrebbe consentito visite assidue al padre e faceva notare come la presenza di un giardino avrebbe distratto la consorte e giovato al di lei carattere che –e il padre lo sapeva bene, aggiunge- non era dei migliori. Per ultimo faceva notare il risparmio di una scelta simile: il palazzo dei ministri era già proprietà reale mentre palazzo Calabritto avrebbe dovuto essere comprato e restaurato mentre i restauri del palazzo dei ministri si sarebbero potuti eseguire con tempi più lunghi e in maniera dilazionata una volta occupatolo. Per chiudere assicura il padre di aver dato disposizioni affinché arredi e oggetti di sua proprietà a Palazzo Reale venissero rimossi e conservati per il momento in altri ambienti.

Ferdinando I non dovette accettare subito la proposta perché il 29 gennaio successivo, Leopoldo scriveva nuovamente al padre grato per la dimora destinatagli, Palazzo Calabritto, pur non negando che avrebbe preferito quel che ora chiama col vecchio nome di Palazzo Acton; quel che più preoccupa il principe sembra essere la conservazione dei propri arredi e dipinti già a Palazzo Reale che rischiavano a suo avviso di soffrire se mal custoditi. Scrive inoltre di aver ricevuto una lettera dal fratello Ferdinando e di avergli proposto in vendita i parati del proprio appartamento perché rischiavano di essere danneggiati nell'essere staccati e riadattati, e infine dice di avergli chiesto quali fossero le sue intenzioni rispetto alla "Stanza da Letto di Parata, ed antichità preziose in essa contenute" perché ci teneva a tenere per sé tutte quelle cose che il padre gli aveva concesso di utilizzare dopo il rientro a Napoli alla morte di Murat. Sembra dunque lecito supporre da quelle righe che già a Palazzo Reale il Principe di Salerno avesse in uso alcuni degli elementi della camera da letto di Carolina Murat così come erano stati descritti nell'allestimento scenografico di marmi antichi e arredi moderni dal puntuale Petit-Radel in un brano che qui oltre riportiamo.

La decisione del re cambio direzione in favore del principe: il 19 febbraio (Appendice I, 86) Leopoldo infatti manifestava per lettera al padre la sua gratitudine per la decisione di assegnargli quel che ancora definisce "la Casa Acton" chiedendogli le piante necessarie "per potermi fare da qui (Vienna) un'idea del modo in cui ci stabiliremo la nostra dimora" e il 26 febbraio ribadisce al fratello di aver avuto "la casa di Acton"

A questo punto potevano iniziarsi a fare i primi spostamenti. Il Principe Ereditario il 28 febbraio 1820 notifica al fratello la propria indecisione sulla proposta di acquisto dei parati nell'appartamento di Leopoldo aspettando a decidere che tono dare a quelle stanze e in quale stato si fossero mostrati i detti tessuti una volta asportati quadri, mobili e specchiere spettanti a Leopoldo. Non manca di accennare, laconicamente, alle cose che formavano la Camera di parata (Appendice I, 84). Il 20 marzo Leopoldo replica che non è più necessaria la vendita dei parati: sarebbero serviti a lui stesso una volta smontati non avendo lui mezzi per farne di nuovi .

Seguono ancora altre testimonianze epistolari attraverso le quali si tratta ancora brevemente dei parati (Francesco a Leopoldo, 6 aprile 1820.) finchè, tornato a Napoli, Leopoldo scrive al fratello di essersi sistemato provvisoriamente nel suo appartamento a Palazzo Reale ma è pronto ad andar via non appena alcuni degli occupanti del della sua nuova dimora se ne fossero andati (19 maggio 1820).

Lo sfratto dei vecchi inquilini del Palazzo dei Ministri non fu cosa facile. Se ne parla ancora nel giugno successivo mentre un anno dopo, il 7 marzo 1821, il Principe Ereditario scrive a Leopoldo ancora in merito ai parati. Si può concludere dunque che dall'estate del 1820 Leopoldo e la consorte Maria Clementina siano entrati in possesso della loro dimora ma dalla corrispondenza del principe si comprende bene come la coppia reale rimase ben poco a Napoli: nel marzo del 1821 erano già in viaggio per quella che dovevano considerare la loro vera residenza, Vienna.

5.3 Il Principe di Salerno e gli arredi di Carolina di Murat

Riprendendo il volume col resoconto del viaggio a Napoli del Petit-Radel nel 1812 si incontra una lunga descrizione delle stanze allestite dai Murat. “*Le palais du Roi est très vaste*” scriveva il chirurgo commentando le proporzioni dell'edificio iniziato da Domenico Fontana nell'anno 1600, aggiungendo poche righe dopo come esso, nonostante la grandiosità delle infinite stanze, fosse “*rien de brillante..sa façade n'offre-t-elle pas une bien grande élégance*”. Iniziato il

percorso delle grandi anticamere cominciava col notare nella prima, il Salone d'Ercole, un grande vaso in marmo di Paro e due copie in gesso dell'Ercole e della Flora, due fra i capolavori più acclamati della raccolta di antichità dei Farnese già a Villa Medici fatta trasportare a Napoli nel 1790 da Ferdinando IV⁶²⁴. Procedendo, incontra una sala “*ornée de la même manière que sous les rois précédens, savoir en taffetà ponceau*”: l'osservazione è interessante giacché indica come all'individuo francese di primi Ottocento l'uso di parati purpurei, tipico del tardo barocco, non dovesse apparire più di moda. Nell'ambiente seguente, infatti, rivestito di velluto rosso, sottolinea che “*la majesté y paraît sans splendeur*”. Carolina, evidentemente, aveva mantenuto in quegli ambienti ufficiali almeno parte dei rivestimenti di epoca borbonica.

Giunto alla camera di Gioacchino la descrive con precisione in un passo ben noto che vale qui la pena di riportare

«Vis-à-vis le lit, placé sur une estrade, dans un enfoncement, sont deux superbes trépièdes en bronze, surmontés de leurs soucoupes dorés, d'une très grande dimension et entre ceux deux objets est le trophée d'armes de Sa Majesté, c'est à dire un tres-haut support, où sont rangés en symetrie les pistolets, fusils et sabres qu'elle a pris sur le champ de bataille, où qui lui ont été donnés: le tout est couvert d'une gaze, pour ecarter la poussière ou les mouches.»

Nell'appartamento della Regina Petit-Radel ammira l'eleganza ma lamenta come la distribuzione degli ambienti fosse poco confortevole e si stesse lavorando per ovviare a ciò e conferire all'insieme “*plus de dignité*”. Poi descrive la camera da letto della regina: il letto di Carolina Murat, era sistemato :

«sur une estrade carré, et pavée d'une belle mosaïque antique, prise à Herculanium- aux quatre coins sont des colonnes d'albâtre du plus beau jet, il est dommage que deux barres de fer dorées soient interposées en haut, pour mieux les soutenir en cas de quelque tremblement de terre qui pourrai les renverser. Elles supportent des bustes antiques de bronze. La balustrade, en bois doré, soutient quelques petites têtes antiques de plus grand fini. On voit, tant à la cheminée qu'ailleurs des frises d'une sculpture antique qui figuraient mieux dans un Musée que dans une pareille pièce , où tout doit correspondre à l'air de nouveauté qui y regne.»

⁶²⁴ In merito si veda quanto qui si scrive nel capitolo sulla Collezione Farnese

Se il pavimento e il baldacchino di pietra suscitano dunque la sua ammirazione, l'eccessivo impiego di *frises d'une sculpture antique* per il camino e altri dettagli lo lasciano inaspettatamente sorpreso.

La descrizione dell'appartamento della sovrana nel Palazzo Reale prosegue indicando come tutti gli ambienti fossero pavimentati con elementi dipinti a finto marmo. La scelta del colore bianco alle pareti della biblioteca privata di Carolina risulta agli occhi di Petit-Radel monotona e faticosa per gli occhi ma poco dopo si mostra entusiasta del grande tavolo in mosaico con la testa di Medusa: “*ce morceau, unique en ce genre, a été trouvé à Herculanum et confié aux soins de M. Lecomte, qui, par un travail nouveau, en a formé une surface ronde, d'un très grand diamètre*”. Il tavolo così formato poggiava “*sur des supports antiques qui sont au contour; le milieu repose sur un de albâtre*”⁶²⁵.

La descrizione del letto e del tavolo di Carolina evoca palesemente quanto si legge nel *Notamento* (Appendice II, 3) riguardante i mosaici e le antichità del Principe di Salerno .

Il tavolo di mosaico

Secondo il *Notamento* dei mosaici di Leopoldo di Borbone appena menzionato la tavola nella Galleria portava al centro un quadrato con un mosaico antico raffigurante Medusa; attorno compariva un mosaico moderno in cui erano visibili le api imperiali e le iniziali LB del proprietario. Non è questo il solo caso in cui oggetti decorativi pertinenti a Napoli portano affiancati, in apparente contraddizione, attributi o emblemi delle due famiglie che governarono il regno: il gruppo di sedie, poltrone e sgabelli di Jacob-Desmalter originariamente destinato al Quirinale in previsione della sua trasformazione in reggia di Napoleone, prelevato a Roma da Murat alla caduta dell'Impero e trasportato a Napoli insieme ad altre suppellettili e arredi francesi che avevano lo stesso scopo di servire alla corte romana, è rivestito con tessuti approntati ai Gobelins su disegni di Jacques-Louis David nei quali il tema ricorrente era l'emblema imperiale, l'ape, accostato

⁶²⁵ Petit-Radel 1815, III, pp. 29-34

in alcuni casi alla N . Con la Restaurazione borbonica solo quest'ultimo elemento venne obliterato lasciando le api campeggiare sul fondo e persino su alcuni particolari dell'intaglio⁶²⁶.

Il tavolo con Medusa, come fino ad oggi era noto, era stato ideato dall'architetto Étienne-Cherubin Lecomte ed eseguito prima del 1812 dal mosaicista romano, attivo a Napoli, Giovanni Battista Lucchini per Carolina Murat e doveva portare in origine le iniziali della regina. Oggi reca le FB di Francesco I di Borbone⁶²⁷. Quel che il documento qui riprodotto rivela è il passaggio intermedio nella mani del Principe Leopoldo che vi aveva fatto apporre le proprie iniziali e lo aveva collocato in un luogo particolarmente rilevante nelle proprie stanze. Il fratello, entratone poi in possesso, fece sostituire parte del monogramma.

Per quanto riguarda la collocazione del tavolo dopo la fuga di Carolina Murat da Napoli va tenuto presente che esso compare in un inventario del 1823 che elenca gli arredi dell'appartamento del Duca di Calabria, Francesco di Borbone, nel Palazzo Reale di Napoli⁶²⁸. Nella “Stanza tappezzata di raso a tabi giallone e scorniciature di legno dorato intorno” compare “1 Tavola di marmo tonda a mosaica, con riquadrato nel centro di mosaico antico dinotante la testa di Medusa e piedi a cianfe di marmo”: l'opera, dunque, almeno fino al 1823 rimase in mano al Duca di Calabria e dovette essere goduta poco da Leopoldo a cui fu sequestrata nel 1830.

*

Stando ai documenti più sopra citati si comprende con una certa chiarezza come il principe di Salerno dovette sistemare i propri interni utilizzando alcuni oggetti dei Murat seguendo il gusto che implicava l'uso del reperto archeologico

⁶²⁶ Sulle vicende degli arredi per il Quirinale esportati da Murat cfr., Gonzalez-Palacios, 1993, pp.81-97; sui cartoni di David per i tessuti dei Gobelins, *ivi*, figg.96, 98-100; i mobili oggi a Caserta sono a figg 132-136; Arizzoli-Clémentel, Gastinel-Coural 1995, *passim*

⁶²⁷ Gonzalez-Palacios 1981, p. 32

⁶²⁸ ASNa, Casa Reale Amministrativa, , II inv., Serie Inventari, f. 53

trasfigurato in arredo moderno, un gusto aggiornato caratteristico delle residenze di Gioacchino e Carolina e non del tutto inatteso viste le evoluzioni della moda durante tutto il Secolo dei Lumi. Come si è visto Philippe Petit-Radel, traccia spesso con chiarezza il confine tra la magnificenza della decorazione risalente ai Borbone con la grazia inventiva di quello che definisce il “*genre français*” esemplata in taluni ambienti e dettagli dall’architetto Lecomte che avevano, a suo avviso, “*cette délicatesse dont le génie français seul est le père*”.

L’originalità di questa nuova voga era stata espressa da Carolina in certi abbinamenti di elementi classici con tessuti e arredi moderni, nell’utilizzo di pezzi di scavo accanto a parati all’ultima moda e a quadri di maestri rinascimentali. Questo tipo di decorazione aveva le proprie radici in due distinti filoni che originavano nella Roma settecentesca e aveva avuto una eco nella Parigi del Direttorio. Un acquarello di Elie-Honoré Montagny, datato 1811, mostra una delle stanze di Carolina Murat nella reggia napoletana in cui tre piccoli tavoli parietali utilizzano sostegni marmorei di scavo e sorreggono porcellane moderne; alle pareti un parato candido drappeggiato secondo i dettami parigini di Percier e Fontaine fa da fondo a due celebri dipinti della collezione Farnese. Un tappeto disseminato di fiori, sedie e poltrone dorate, un tripode di gusto classico completano la scena conferendo un tono di mondana grazia alla severità dei maestri rinascimentali e dei marmi classici⁶²⁹.

Stando a Petit-Radel l’autore delle sistemazioni negli interni di Murat fu Lecomte ma non si può escludere che Carolina stessa abbia dettato le proprie regole:

“The Queen, who was a person of great taste, made many improvements in and about the palaces at Naples, which had been till then in a very neglected state, having little of the appearance of a royal residence. But the alteration she made were very suitable to the rank she held.”⁶³⁰

scrisse nel 1841 la governante inglese dei figli dei sovrani, Miss Davies, esagerando forse sullo stato delle regge borboniche e ignorando che quella magnificenza imperiale aveva comunque radici napoletane ben radicate

⁶²⁹ Susinno, di Majo 1987 pp. 29-30

⁶³⁰ Il passo è citato in Weiner 1964, p. 134

L'utilizzo di mosaici antichi

Il gusto archeologico che improntava gli allestimenti di Carolina, riutilizzati e rivisti poi dal Principe di Salerno, era in gran parte incentrato sull'uso di mosaici di scavo come pavimentazione e come piani di tavolo. L'origine di questo utilizzo, assai antico, aveva avuto un grande incremento nella Roma tardo barocca e sembra conoscere il suo apice negli scavi a Villa Adriana della prima metà del secolo e nel conseguente volume del Cardinale Giuseppe Alessandro Furietti, *De Musivis*⁶³¹ del 1752, dove il prelado illustrò e commentò i numerosi pavimenti dissepoliti sotto il suo patrocinio. Già dal 1740, però, due frammenti scoperti da Furietti erano stati impiegati come piani di due tavoli con piedi bronzei fusi da Giuseppe Giardoni in forma di quattro leoni monopodi⁶³². Da allora in poi la lista dei pavimenti costruiti con frammenti di mosaici, opportunamente restaurati e completati, è lunga e conta esempi soprattutto romani che includono anche gli esemplari acquistati da turisti e esportati, soprattutto in Inghilterra, nonostante quel genere di reperti fosse fra i più tutelati dalle leggi dello Stato Pontificio⁶³³. Fra i numerosi esemplari eseguiti a Roma citeremo almeno i piani di tavoli per Marcantonio IV Borghese sia destinati al Palazzo (1773) sia alla Villa di Porta Pinciana (1780 ca.) e una coppia a Palazzo Caetani (1770 ca)⁶³⁴. Per limitarci ancora ad epoche più vicine al volgere del secolo, in materia di pavimenti eseguiti con mosaici di scavo, ricordiamo quello della Stanza Egizia di Villa Borghese⁶³⁵, e quello nel Gabinetto Nobile di Palazzo Altieri, fatto con un frammento di epoca augustea riadattato dall'intagliatore in marmo Lorenzo

⁶³¹ *Iosephi Alexandri Furietti utriusque Signaturae Referendarii, Sacrarum Congr. Concilii, & Residentiae Episcoporum a secretis De Musivis ad SS. Patrem Benedictum XIV Pontificem Maximum*. Roma : Apud Io. Mariam Salvioni typographum Pontificium Vaticanum, 1752

⁶³² Gonzalez-Palacios 2004, p.181

⁶³³ Michaelis 1882, cita svariati esemplari di mosaici esportati fra cui un pavimento diviso fra Rossie Priory e Woburn Abbey (pp.656, 752); Valeriani 1998, pp. 145-154, dove si riporta una lettera del 1771 inviata dall'architetto scozzese James Byres al Conte di Exeter in cui propone di esportare clandestinamente un pavimento di mosaico antico appena ritrovato

⁶³⁴ Gonzalez-Palacios 2010, fig-159 (Palazzo Borghese, restaurato da Carlo Lecchini), pp. 178-179 (Palazzo Caetani); Gonzalez-Palacios 1993, fig.484 (Villa Borghese)

⁶³⁵ Arizzoli-Clémentel, 1978, p.7, n.31

Cardelli a partire dal 1787⁶³⁶. Durante tutto il pontificato di Pio VI (1775-1799) si assiste all'utilizzo diffuso di grandi pavimenti di scavo nella sistemazione del nuovo Museo Pio Clementino che conta casi esemplari come quello del grande mosaico proveniente dalle terme di Otricoli ritrovato nel 1780, che venne sistemato nel 1786, con completamenti, e a cui fu aggiunta una testa di Medusa al centro nel 1792⁶³⁷.

Più prossimo all'epoca dei Murat è l'intervento di sistemazione del Quirinale Napoleonico: nel 1812-1813 venivano collocati nel Salone dell'Imperatore e in quello dell'Imperatrice due mosaici pavimentali di grandi dimensioni. Il lavoro spettò ad un artefice che aveva già avuto rapporti costanti con la corte napoletana dell'ancien régime, lo scultore Carlo Albacini⁶³⁸. Era stato lui ad occuparsi del restauro di un grandissimo numero di sculture farnesiane a Roma prima del loro trasferimento a Napoli. Nel 1780 aveva sistemato due grandi pavimenti in mosaico provenienti da Ostia che erano stati acquistati da Caterina II⁶³⁹.

Il reimpiego di mosaici di scavo non fu comunque una prerogativa romana e il Principe Leopoldo nel far allestire il pavimento della sua camera da letto sembra aver ricordato il Gabinetto di Porcellana di Portici dove nel 1769 era stato collocato al suolo un mosaico fatto di frammenti antichi, rilavorati e completati a formare un motivo geometrico. Il contrasto fra le superfici rococò delle pareti, rivestite interamente di lastre di porcellana prodotte anni prima per volere del fondatore della dinastia borbonica a Napoli, Don Carlos, con quella curiosa creazione del restauratore e scultore Giuseppe Canart, fu notato e ammirato da Petit-Radel⁶⁴⁰.

Non di mosaico ma di piccole lastre di marmi policromi, il cosiddetto *opus sectile*, è il pavimento in una sala del Palazzo di Capodimonte dove giunse assai tardi, dopo l'avvenuta unità d'Italia, come spiega la lunga scritta che lo circonda e che ricorda come esso fosse stato trovato nella villa di Tiberio a Capri e collocato

⁶³⁶ Schiavo, pp. 121-123

⁶³⁷ Werner 1998; Spinola, 1999,

⁶³⁸ Natoli, Scarpati 1989, I, pp. 389-409, 555-564

⁶³⁹ Ivi, vol II, p.9

⁶⁴⁰ Gonzalez-Palacios 2010, pp. 35-46.

nella Villa Favorita a Resina, una delle residenze borboniche, nel 1798. Servi anche per fare parte di pavimento della Cattedrale di Capri e diversi piani di tavolo a dimostrazione che la tecnica e il gusto di reimpiegare superfici antiche era ben diffuso a Napoli e amato dalla corte⁶⁴¹.

Marmi antichi come arredi

Il sostegno del tavolo con Medusa, già di Carolina Murat e poi di Leopoldo, include alcuni frammenti antichi. Due di essi sono dei cosiddetti *trapezofori* formati da busti di leone su un sostegno monopode che anche in antico servivano a sostenere dei piani. La loro foggia e il loro uso erano sempre stati noti nella decorazione e nell'architettura. Quel che diviene sempre più comune del diciottesimo secolo è il loro reimpiego per la creazione di arredi frutto d'invenzione. Frammenti del genere, integri o accuratamente completati, rispondono soprattutto al gusto inaugurato da Giovanni Battista Piranesi, un tipo di creazione che doveva ormai essere un patrimonio certo nell'immaginazione decorativa di Lecomte e di Carolina Murat e che era trapassato in tutta Europa grazie soprattutto ad architetti inglesi come Henry Holland. Due trapezofori a sostegno di piccoli tavoli sono visibili nell'acquarello di Montagny sopra menzionato: uno è composto con una figura di prigioniero frigio l'altro con un modello celebre, quello del fanciullino con un uccello in mano il cui prototipo era nella collezione Borghese⁶⁴².

L'uso di rilievi di scavo in parti architettoniche della stanza è invece ben esemplificato nel camino di Carolina Murat, così come viene descritto da Petit-Radel, e in quello di Leopoldo, illustrato nei documenti dell'Appendice: si tratta a nostro avviso della stessa opera che era stata smontata da Palazzo Reale e poi rimontata a Palazzo Salerno (come anche le lettere fra padre e figlio sopra riportate in stralcio sembrano indicare).

⁶⁴¹ Gonzalez-Palacios 1984, p. 369

⁶⁴² Per i frammenti marmorei utilizzati nella stanza di Carolina si veda anche: D'Autilia A. «Per le collezioni di Carolina Murat» in *Antologia di Belle Arti. Studi sul Settecento*, III nuova serie, nn. 63/66, 2003, pp. 182-185

Alcuni fatti possono essere ricordati in merito a questo tipo di interventi. Piranesi aveva utilizzato, a quanto egli stesso scrive nella didascalia della tavola nelle *Diverse maniere d'adornare i cammini* (1769), alcuni antichi rilievi di rosso antico nel camino per il Marchese di Exeter a Burghley House⁶⁴³. Oltre agli altri camini usciti dal suo studio in cui fu impiegato lo stesso principio Piranesi va qui ricordato in merito alla villa del Cardinale Alessandro Albani: un foglio dell'artista riguarda, ad esempio, il trionfo di armi e trofei militari posto nella lunetta sopra una delle le porte della Galleria della villa nel quale fu adoperato qualche frammento di scavo. In quell'edificio, architettato da Carlo Marchionni e portato a compimento negli anni Sessanta del XVIII secolo, trionfa quello che può in assoluto essere considerato il più rinomato e influente esempio di uso della scultura antica come parte integrante o addirittura formante dell'arredo, il rilievo dell'Antinoo da Villa Adriana⁶⁴⁴ che Marchionni incluse nella parte superiore del camino di una delle sale quasi si trattasse di un ritratto o di uno specchio. Ogni altra sistemazione del genere, da certe soluzioni di Robert Adam al rifacimento di Villa Borghese degli anni Ottanta da parte di Antonio Asprucci devono a quel capolavoro il loro essere.

Se quello Settecentesco resta un gusto ancora vagamente imbevuto dall'inclinazione fantasiosa di Piranesi per il *pastiche*, quello di Carolina Murat assume già i connotati della grandiosità imperiale che il secolo dei Lumi non conosceva. Il passaggio allo stile di Percier e Fontaine che la sovrana sviluppa con frammenti veri, e non imitati in mogano e bronzo, sembra assumere col Principe di Salerno una sorta di nostalgia dal sapore quasi romantico, più vicino agli esempi berlinesi di K.F. Schinkel o alle divagazioni domestiche dell'inglese Sir John Soane.

Il letto di parata

Le liste di opere d'arte sequestrate a Leopoldo di Borbone qui riportate in Appendice registrano lo stato delle raccolte di antichità e parte dei quadri del

⁶⁴³ Wilton-Ely 1993, pp.129-135, 140

⁶⁴⁴ Haskell, Penny 1981, pp. 144-146

Principe Leopoldo. Attraverso quella riguardante marmi e mosaici è possibile ora ricostruire con una certa approssimazione l'aspetto della camera da letto di parata che utilizzava, probabilmente modificate, parti di quella della Regina Carolina. Alcuni di quegli elementi si trovano oggi a Chantilly: l'attuale numero d'inventario delle *disiecta membra* di quell'ambiente è indicato fra parentesi nella descrizione che qui segue, ripresa dal documento originale.

Nella *Stanza del letto di rispetto* di Palazzo Salerno era incastonato al suolo un mosaico che misurava circa m 4,20 per lato, aveva una parte con tessere di pietra e due aggiunte in tessere di pastiglia anch'esse di scavo. Non se ne descrive la figurazione ma si dice che era bordato con una fascia in alabastro di Gesualdo, un onice giallastro usato spesso nel Settecento per opere di grande decorazione, come alcune colonne del Teatro di Corte a Caserta. Il mosaico non è stato identificato e non è certo se rimase come struttura fissa del palazzo.

Attorno al letto correva una balaustrata con sostegni a foggia di erme per i quali erano state impiegate alcune teste antiche. Quattro piedistalli alti poco più di 80 centimetri erano posti agli angoli del pavimento rialzato, ornati di lastre in broccatello di Spagna. Su di essi si innalzavano le basi delle colonne, dette espressamente moderne, nel medesimo tipo di alabastro summenzionato, materia che formava le colonne stesse alte tre metri e mezzo. Due statuette antiche, una di Paride e una di Apollo, sormontavano le colonne anteriori mentre sulle posteriori erano due putti moderni.

Un'ara sepolcrale con colonne tortili sugli spigoli, posta probabilmente in posizione isolata, viene descritta subito dopo: si tratta di un importante esemplare che apparteneva alle raccolte Farnese (OA869)⁶⁴⁵. Sul suo piano era incastonato un mosaico con anatre e pesci (OA871)⁶⁴⁶. Il fatto che l'ara avesse una così

⁶⁴⁵ Laugier 2002, cat. 147. L'ara era stata rinvenuta nei pressi di Roma, sulla via Appia, e venne trasportata a Napoli con le altre antichità farnesiane nel 1788. Misura cm 92,5 di altezza per 55,5 di lato

⁶⁴⁶ Ivi, cat. 130; cm 35 di lato. Nel catalogo non si accetta l'ipotesi espressa da P-G-P- Meyboom (*The Nile Mosaic of Palestina. Early Evidence of Egyptian Religion in Italy*, Leyden, 1995) secondo cui il mosaico venne estratto durante gli scavi organizzati da Ferdinando di Borbone in onore del Duca d'Aumale in visita a Napoli e alla futura sposa nel 1843. La nostra identificazione dell'opera con uno degli elementi dell'arredo del Principe di Salerno permette di escludere del tutto l'ipotesi

importante provenienza non è insolito visto che la maggioranza dei dipinti di Leopoldo di Borbone aveva medesima origine.

Si descrive poi un'ulteriore ara il cui piano aveva una copia detta "in pastiglia" delle cosiddette Colombe di Plinio (OA870), mosaico ritrovato dal Cardinal Furietti a Villa Adriana e vanto delle collezioni capitoline a Roma⁶⁴⁷.

Alle pareti della stanza, si scrive, erano poggiati due comò in legno dorato con piani in mosaici antichi: uno con il Ratto di Europa (OA123) e un altro con una caccia al cinghiale (OA872). Ambedue i piani, di notevoli dimensioni (tanto da far supporre che a reggerli fossero delle consoles piuttosto che dei comò i quali sarebbero risultati di proporzioni anomale per quel tipo di arredo) sono a Chantilly, senza i mobili che li sorreggevano: il primo era stato dissepolto nella villa di San Marco a Stabia nel 1752⁶⁴⁸; il secondo risulterebbe provenire dalla casa dei Fiori a Pompei⁶⁴⁹.

Assai complessa era la struttura che componeva il camino con una mescolanza di parti antiche e moderne che sembra corrispondere al gusto piranesiano a cui prima si accennava. Parte di un sarcofago lungo più di due metri e aggettante 30 cm circa fungeva da architrave e si ornava di un coperchio moderno; gli stipiti erano composti da quattro "teste chimeriche" che dovevano essere appaiate due per lato; chiusa fra ogni coppia era una figura "in basso rilievo che rappresentano prigionieri". Un ulteriore fregio con maschere chiudevà in alto la bocca del camino. Anche di questa bizzarra costruzione, come del baldacchino, oggi non sono state identificate le parti a meno che, come a noi appare probabile, non si voglia pensare che i "prigionieri" a basso rilievo siano i due trapezofori, con un retro piatto, a Chantilly (OA 1124/5) il cui soggetto, oggi definito come Attis, corrisponde nell'iconografia di vesti e capigliatura ai cosiddetti prigionieri daci noti in innumerevoli versioni⁶⁵⁰. Le misure di questi due oggetti, assai rimaneggiati, corrispondono ai palmi 3 ¼ delle teste di chimera che supportavano questa strana composizione insieme ai "prigionieri". *"On voit, tant à la cheminée*

⁶⁴⁷ Ivi cat. 132, cm 40,5 diametro. Il mosaico in paste vitree, di fattura moderna è attribuito da Laugier alla bottega del mosaicista romano Giacomo Raffaelli

⁶⁴⁸ Ivi, cat 129, cm 182 x 107 totali inclusa la fascia perimetrale

⁶⁴⁹ Ivi, cat 131, cm 112 x 248.

⁶⁵⁰ Ivi, catt 145, 146, h cm 78 e cm 81, definiti nel catalogo come probabili opere del III secolo

qu'ailleurs des frises d'une sculpture antique qui figuraient mieux dans un Musée” aveva scritto Petit Radel nel 1812 descrivendo il camino della camera da letto di parata di Carolina e non ci pare inopportuno ripetere qui quella pur breve citazione.

Al di sopra della mensola del camino il documento menziona due statuette di Venere, una di un'orante, un putto su un mostro marino, nell'atto di asciugarsi i capelli. A Chantilly si conservano due marmi raffiguranti Venere Anadiomede (OA 1126, OA 850)⁶⁵¹ e una Venere Pudica (OA852)⁶⁵²: quest'ultima, insieme a una delle prime, era nel gruppo di sculture appena descritto. L'Orante è anch'essa a Chantilly (OA 1128)⁶⁵³.

Altri piani musivi erano su quattro tavolini posti agli angoli della stanza. Il primo tavolo, dorato, aveva un mosaico anche alla base delle stesse misure di quello alla sommità, 4 palmi di lato. Un secondo tavolino usava la stessa, doppia, decorazione. Un terzo tavolino, con mosaico sopra aveva per supporto un gruppo marmoreo col celebre soggetto del Putto che strozza l'Oca, un marmo del Museo tanto amato da servire di modello per un servizio in porcellana della Manifattura di Ferdinando IV⁶⁵⁴.

Poco si dice degli altri due tavoli se non che uno ha un mosaico con due chimere (OA1937)⁶⁵⁵ ma vengono specificati gli oggetti che essi reggevano: una statuette di Venere Anadiomene (una delle due oggi a Chantilly prima citate), un baccante su un mulo (OA 1127)⁶⁵⁶, un satiro con un tirso (OA853)⁶⁵⁷; un fauno morso da un cane (OA851)⁶⁵⁸.

I soggetti dei mosaici sui tavoli vengono ripetuti in una breve lista che precede la descrizione della camera: essi sono un “arabesco” (OA1935)⁶⁵⁹; una stella (OA1934)⁶⁶⁰; arabeschi e fiori colorati ((OA1936)⁶⁶¹; cassettoni ottagonali

⁶⁵¹ Ivi catt 142, 143 entrambi misuranti 70 cm di altezza

⁶⁵² Ivi, cat 141, h, cm 73,5

⁶⁵³ Ivi, cat 144, h, cm 63

⁶⁵⁴ Carola Perrotti 1986, pp. 440-450

⁶⁵⁵ Laugier 2002, cat. 137, cm 114 x 56, 5

⁶⁵⁶ Ivi, cat 140, h, cm 66

⁶⁵⁷ Ivi, cat. 139, h, cm 70

⁶⁵⁸ Ivi, cat. 138, h.64

⁶⁵⁹ Ivi, cat 135, cm 102 di lato

⁶⁶⁰ Ivi, cat 134, cm 87 di lato

(OA 1933)⁶⁶². Quello che nella descrizione della camera viene detto mosaico con chimere è definito ora con fiori e due tigri: si tratta evidentemente dello stesso oggetto e anche le misure riportate in entrambe le descrizioni lo confermano.

5.4 La disposizione dei quadri

Due *Notamenti* separati e distinti elencano i dipinti del Principe, quello relativo ai dipinti antichi e quello relativo ai moderni (Appendici xxx) . I dipinti vengono enumerati specificando autore, misure, soggetto e valore. A lato è data un'indicazione dell'ambiente in cui furono rinvenuti. Purtroppo molte indicazioni appaiono generiche e non ci consentono di stabilire un itinerario preciso: talvolta si indica la funzione della stanza, talaltra il solo colore delle pareti. Di molte opere si dice solo che erano in magazzino.

Dalla lista dei dipinti antichi apprendiamo che il gruppo dei quadri di Annibale Carracci era ospitato in una sala parata di raso bianco; in un magazzino erano stati spostati un ritratto allora ritenuto di Ludovico Carracci e oggi identificato come l'effigie di *Asdrubale Mattei* attribuita a scuola caravaggesca, e *l'Arcangelo Michele* di Annibale. Seguono le opere di Salvator Rosa: erano divise in due stanze, una rivestita in carta celeste e una in carta gialla. La sola tela con il *Cristo sulla via del Calvario* si trovava nell'ambiente successivo, anch'esso rivestito in carta gialla, con due dipinti di Gherardo delle Notti e la *Sacra Famiglia* del Sassoferrato.

Si incontra poi la dicitura “ Gabinetto della Principessa”, detto con “mobili celesti”: in questo caso si deve intendere il termine ‘mobile’ con il significato della parola *meuble* francese, ossia insieme di parati che accordava le pareti ai rivestimenti di sedie e ai tendaggi. Vi figuravano solo quadri con la Vergine Maria che dovevano evidentemente soddisfare la pietà religiosa di Maria Clementina e contemporaneamente evocarle il suo proprio nome. Erano il cosiddetto Masaccio (oggi copia della *Madonna Boston* del Botticelli), la *Sacra famiglia* di scuola del

⁶⁶¹ Ivi, cat 136; cm 100 ca. di lato

⁶⁶² Ivi, cat 133 , cm 87 di lato

Barocci, la *Maddalena* attribuita all'Albani e un'altra figura di Maria. In un ambiente successivo, indicato come "2° Anticamera", rientrava una serie di ritratti italiani e nordici, capitanati dal *Ritratto di Bonifacio Agliardi* di Moroni: il suo compagno con l'effigie di *Angelica Agliardi* era stato spostato in magazzino. In una delle retrostanze, la terza, erano le tele di Jordaens, di Claude Lorrain, due di Campovecchio assieme ad altre opere. Nella retrostanza quarta era il *Cupido dormiente* di Mazzola Bedoli, mentre nella stanza contigua alla Cappella erano i paesaggi detti del Dughet (attribuzione oggi respinta) e il Lionello Spada. Segue ancora la dizione di 'Gabinetto della Principessa' e non è chiaro se colui che redasse l'inventario fosse tornato indietro rilevando ulteriori dipinti in quell'ambiente che abbiamo già incontrato. In ogni caso la lista descrive in quell'ambiente ancora soggetti che hanno per protagonista la Vergine: il Cignani, il Reni, il Luini, il Perin del Vaga e, sotto il nome in cui era allora catalogata, *la Madonna di Loreto* di Raffaello. Il restante della raccolta di quadri antichi viene detta in magazzino e chiude questa prima enumerazione.

*

La lista dei quadri moderni si apre con la stanza coi parati azzurri forse la stessa incontrata prima come fa supporre il fatto che vi siano solo tre quadri. Poco aggiunge la enumerazione che segue: vi compaiono ancora la terza e la quarta retrostanza con tele di diverso autore e soggetto. Solo nella quinta delle retrostanze compare omogeneità. Vi sono collocati quadri di Louis Nicolas Lemasle insieme ad uno di Boquet e una veduta. Nella stanza contigua alla Cappella, dove si erano già incontrati i paesaggi detti di Dughet, sono due tele di Ferdinando Partini, una *Vendemmia* dell'Hackert e altri quadri di soggetto disparato.

Un altro Hackert, una *Caccia a Carditello*, era nello studio di Maria Clementina insieme a due *Eruzioni del Vesuvio* di Denis, un *Paese* di Boguet, due paesaggi anonimi e poco altro. Più nutrito il gruppo di tele nella toletta, nella camera da letto e nello studio del Principe: sono dipinti con paesaggi, spesso di carattere aneddótico ma non mancano i soggetti *trobador*. L'aspetto di quelle

stanze appare, seppure attraverso quelle sole opere, in sintonia col gusto dell'epoca, un gusto che al Principe di Salerno non doveva fare difetto e che doveva essere affinato nella particolare inclinazione romantica durante i suoi lunghi soggiorni a Vienna. Omogenea appare invece la scelta di porre solo dipinti di Denis nella stanza con parati rossi: erano nove vedute di soggetto vario cui se ne aggiungeva una di Fleury. Ancora una mescolanza di soggetti e autori nella stanza accanto al bagno il cui punto culminante era la tela commissionata da Carolina Murat a Ingres raffigurante *Paolo e Francesca*.

La lista si chiude con un gran numero di quadri collocati in magazzino. Come nei casi analoghi visti precedentemente questa dizione appare del tutto generica: non sappiamo se fosse stato il Principe di Salerno stesso a inviarli in deposito già da tempo. Fra essi compaiono sia tele provenienti da Carolina Murat il cui soggetto poteva non apparire consono alle sale e ai salotti di Palazzo Salerno, ma anche oggetti che dovevano essere cari a Leopoldo: un ritratto della madre, un'allegoria del regno paterno, effigi di famiglia e sue proprie, immagini di luoghi che doveva aver amato.

6. 1830: il trasferimento della galleria al Real Museo Borbonico

Il sequestro

Nel 1826, quando Leopoldo di Borbone, da poco più di un anno aveva preso possesso di Palazzo Salerno, Mariana Starke (1762-1838), - viaggiatrice inglese protagonista del *Grand Tour* a cavallo tra l'età dei lumi e il romanticismo – durante la visita a Napoli scrive :«The Residence of Prince Leopoldo, which is nearly opposite to the Palazzo-Reale, contains the finest Collection of Pictures in Naples.»⁶⁶³. Considerata la più bella collezione di pitture della città e presentata in ambienti che, come abbiamo visto, riproponevano idee e ispirazioni derivate dagli allestimenti murattiani, non soggiornerà a lungo in quelle stanze.

Il 5 novembre 1830, si procede al sequestro dei dipinti della galleria di Leopoldo di Borbone. L'accadimento non è un fulmine a ciel sereno ma conseguenza della drammatica situazione debitoria causata dalla prodigalità del Principe. Già da qualche anno, si tentava di ridimensionare, con provvedimenti miranti ad alleggerirne le spese, la Casa Salerno, come ad esempio, quello di privarsi di un pittore personale nonché curatore della Galleria nella persona di Nicolas Lemasle. Comincia già a ventilarsi tra le ipotesi possibili la vendita della collezione e comunque è fortemente caldeggiata come soluzione, temporanea, che Leopoldo soggiorni a Vienna per porsi sotto la protezione dell'Imperatore. Infatti in una sorta di *ricapitolativo* delle spese del principe si scrive che egli, volendo partire per Vienna alla metà dell'anno 1829, fosse obbligato, ancora una volta, a richiedere la somma di 48.000 mila ducati per la quale dovette lasciare in pegno le sue gioie e l'argenteria. Inoltre mise in vendita i quadri con il cui ricavato sperava di estinguere l'ultimo debito contratto e parte di quelli pregressi. Nel documento

⁶⁶³ Il nuovo viaggio in Europa, compiuto dalla Starke, tra il 1817 ed il 1819, la indusse a cimentarsi ancora nel genere della letteratura di viaggio, pubblicando *Travels on the Continent*. Il volume fu accolto assai favorevolmente dalla critica ed ancor più dai viaggiatori che ne decretarono il successo: fu, infatti, la migliore e più venduta guida di viaggio inglese prima del Murray e del Baedeker. L'opera ebbe varie edizioni tra cui una francese e numerosi ampliamenti. Cfr. Starke 1826, p. 239

si accenna alla volontà di vendere le tele a Parigi ma dalla corrispondenza tenuta all'occasione con l'ambasciatore Castalcicala, tale intento fallì in quanto risultò difficile individuare dei compratori⁶⁶⁴.

Il Principe, dunque, non è a Napoli quando al marchese Brancaccio, il 2 ottobre, preventivamente, viene rimessa un'ingiunzione del Segretario delle Finanze per comunicare l'imminente sequestro e l'esecuzione degli ordini sovrani che avrà luogo circa un mese dopo. Nel verbale leggiamo :

« Ad oggetto Signore, nella circostanza di non essere stati finora venduti i quadri antichi, nè quelli di moderni autori, come egualmente gli oggetti di museo che da S.A.R. il Principe di Salerno sono stati esibiti e messi a disposizione delle finanze ; S.M. ha ordinato in data dei 9 e 16 corrente, che per l'esatta conservazione ed integrità degli stessi siano sigillati con doppia impronta, o suggello su di ognuno, l'uno del Tesoriere Generale, e l'altro della Casa o del Maggiordomo Amministratore della A.S.R. ; e che si trasportino nel Real Museo di Napoli, ove sieno depositati e conservati con diligenza, [...]»⁶⁶⁵

Dopo il deposito al Museo, il documento prosegue, indicando la necessità di fare un confronto con l'inventario che sarà redatto con quello depositato al Ministero delle Finanze e la relazione che ne scaturirà dovrà essere custodita, per comune cautela, dalle parti in questione. Infine si segnala che il Re si è degnato di farne comunicazione al Principe Leopoldo a Vienna.

Il 5 novembre sono presenti a palazzo Salerno, oltre a Salvatore Brancaccio, il Tesoriere generale Don Giuseppe dei duchi di Ventigliano e il pittore Antonio Niccolini. A questi è affidato l'incarico di controllare i dipinti, gli autori e le misure ed, eventualmente aggiungere delle annotazioni a margine. Vengono stilati tre elenchi « quadri antichi con cornici dorate », « quadri moderni con cornici dorate » e in ultimo « oggetti di Musaici e di marmo antichi ». Gli elenchi riportano, oltre alle misure e al parere di Nicolini in merito agli autori anche una doppio prezzo relativo cioè ad una valutazione se il quadro è venduto separatamente o insieme al resto della collezione. L'elenco dei quadri antichi è composto da 62 dipinti e nelle osservazioni si dice che i prezzi per i dipinti antichi

⁶⁶⁴ ASNa, Casa Reale Antica, f. 1095 *Carte relative al Maggiorasco*, f. 66.

⁶⁶⁵ Cfr., ASNa, Casa Reale antica, I inv. f. 1095, f.s.n. (Verbale di Consegnà, 5 novembre 1830)

sono stati apposti dal pittore Lemasle, pittore della Casa del Principe ; mentre per i 39 quadri moderni l'incarico è stato svolto da Giuseppe Campo che pone le valutazioni anche per gli oggetti antichi.

Questo verbale non è l'unico documento che conosciamo, stilato in occasione del sequestro, ma nell'Archivio storico del Museo Nazionale di Napoli, è presente un verbale che risulta un po' più circostanziato e fornisce ulteriori interessanti notizie. Il Paderni, *controloro* del Real Museo Borbonico fa una relazione di quanto sta accadendo al marchese Arditi, direttore del museo, che trasmetterà poi il tutto al ministro di Casa Reale, facendo riferimento all'esistenza di alcuni "Notamenti" che vengono consultati e vidimati dal Niccolini prima di procedere all'apposizione dei sigilli del maggiordomo Brancaccio e dei funzionari del museo.

Questi documenti, in tutto tre⁶⁶⁶, piuttosto che costituire un mero elenco con numeri progressivi, risultano essere una rilevazione, sul posto, dei dipinti e dei pezzi archeologici da sequestrare, ma che risultano dar vita a una sorta di catalogo topografico che ci restituisce gli ambienti del palazzo e dove dovessero trovarvi posto i dipinti e i frammenti archeologici nell'appartamento, prima di essere incassati alla volta del museo. Inoltre, sia l'elenco contenuto nel Verbale di consegna, sia i notamenti, risultano preziosi ai fini del nostro studio perché non essendo arrivato fino a noi un inventario dei dipinti della quadreria del Principe di Salerno, questi documenti ufficiali, seppur di carattere fiscale, costituiscono il primo elemento certo da cui partire per stabilire la reale consistenza della quadreria e al tempo stesso i suoi criteri di allestimento. E' grazie al Notamento

⁶⁶⁶ ASSAM, IIID 8 16 Archivio Storico Galleria del Principe di Salerno(notamenti dei quadri e degli oggetti antichi depositati nel Real Museo Borbonico. Verbale di consegna 5/11/1830). N°1 Notamento de' quadri antichi forniti di cornici dorate di proprietà di S.A.R. il Principe di Salerno, con la valuta a fronte di ognuno (App.II, n.1); N ° 2 Notamento de' quadri moderni forniti di cornice dorate di proprietà di S.A.R. il Principe di Salerno, con la valuta a fronte di ognuno (App. II, n.2).

dei mosaici antichi⁶⁶⁷, ad esempio, che possiamo stabilire con certezza, data la minuziosa descrizione e la loro collocazione, che Leopoldo di Borbone non collezionava pezzi archeologici destinati all'esposizione, bensì li utilizzava come oggetti di arredo ben inseriti in ambienti "moderni". Chiude la descrizione, anch'essa corredata da una valutazione in ducati, il seguente commento:

« Si dichiara da noi sottoscritti, come i suddetti oggetti, la maggior parte antichi e rari in particolare i mosaici, senza entrare nel prezzo di affezione, ma solo al merito ci ha suggerito l'arte, siamo venuti a valutarli nella risultata somma di ducati 15298»⁶⁶⁸

Nonostante si parli non di prezzo d'affezione, questa valutazione risulta quasi il doppio rispetto ai 8930 ducati, riportata dal Verbale di sequestro. Possiamo immaginare che questi Notamenti che risultano più accurati, aggiungendo questi importanti dati, siano stati integrati da ulteriori interventi di professori dell'Accademia, ad esempio, sul retro di quest'ultimo è leggibile la firma di Enrico Schweikle; i quali, forse privilegiando di più l'aspetto "artistico" degli oggetti tendono a non mostrare solo la loro mera natura economica che in questo frangente sono chiamati a fare.

La relazione indirizzata ad Arditì si conclude con la notizia che, nel corso della stessa giornata, tutti i quadri antichi sono trasportati al Real Museo Borbonico « facendoli collocare nella prima galleria a sinistra entrando al cancello, dove sono le antiche dipinture di Pompei, e propriamente nelle ultime due stanze, in cui non vi sono antiche dipinture. Questa mattina sono state trasportate tutte le altre dipinture con i marmi ed i mosaici, ed ora che sono le due pomeridiane, tutta l'operazione è compiuta. »⁶⁶⁹.

*

La collezione di Leopoldo di Borbone, incassata e sigillata, fa il suo ingresso nel Real Museo Borbonico, inizialmente per essere lì depositata non

⁶⁶⁷ Cfr., Appendice III, n.4: ASSAM, XXI A 6/2, Notamento de' Mosaici antichi di proprietà di S.A.R. il Principe di Salerno, i quali si conservano nel Real Museo Borbonico.

⁶⁶⁸ ivi

⁶⁶⁹ Cfr., ASSAM, IIID 8 16.

esistendo ancora alcun progetto relativo al suo impiego. Gli ambienti nei quali vengono conservati i quadri non sono dei migliori, in effetti una lettera del 1836, scritta da Camillo Guerra⁶⁷⁰, pittore responsabile della commissione per i restauri dei dipinti, si rileva che non solo gli ambienti adibiti a deposito della collezione Salerno sono poco indicati, in quanto contigui al marciapiede sulla via Santa Teresa, ma in più presentano problemi di scarsa areazione che determina un progressivo deterioramento della materia pittorica⁶⁷¹.

Fino al 1840, i dipinti continuano ad essere semplicemente monitorati dal Guerra cui si chiede «che sia cosa necessaria che i quadri si mantengano nello stato di ottima conservazione» e che dopo aver fatto un sopralluogo faccia rapporto al ministro degli affari interni⁶⁷². Prontamente segue una dettagliata relazione del pittore indirizzata anche al direttore del museo, Francesco Avellino, nella quale si evidenziava l'inadeguatezza dei locali perché freddi d'inverno e umidi in estate, inoltre la luce che proviene dall'unica apertura posta a mezzogiorno fa sì che « il sole percotendo i dipinti li screpola tutti, come già su i più moderni, ed alcuni antichi un poco inariditi per la vetustà o per le vernici», propone, pertanto, di spostare la sede della collezione o quantomeno che « un custode a seconda delle ore del giorno debba aprire e chiudere i locali per sopperire alla mancanza di areazione». Circa lo stato di alcuni dipinti, in particolare indica che è malmessa la *Pietà* di Guercino per cadute di colore, anche antecedenti, causa di restauri inadeguati. E' in piedi sul pavimento, dunque, il quadro è soggetto a essere urtato, per cui se ne consiglia un intervento di restauro

⁶⁷⁰ Un ruolo di primo piano nel campo del restauro lo riveste Camillo Guerra, docente di pittura nel Real Istituto di Belle Arti e membro dell'Accademia di Belle Arti. Un impegno costante egli lo svolge nel campo della direzione dei restauri delle opere del Real Museo, adottando principi di cautela, nella convinzione che l'intervento debba limitarsi ad impedire solo il progressivo degrado. L'azione di Guerra si estende anche sul territorio, poiché è chiamato, come tecnico esperto a esprimere un competente parere sullo stato di conservazione e sugli interventi necessari riguardo alle opere d'arte conservate nelle chiese di Napoli. Egli rimane un convinto assertore che in materia di restauro solo gli addetti ai lavori, in particolare gli artisti, hanno voce in capitolo, essendo in grado di discernere l'importanza delle opere e di indicare metodi e tecniche. Per l'attività di Camillo Guerra cfr., Picciau in DBI ad vocem, VI, (2006) con bibliografia di riferimento.

671 Cfr. ASSAN XXI B 9, f.1, 20 /3/1836.

672 Cfr. ASSAN XXI B 9, f.2, 15/7/1840.

urgente. Tele moderne, come quelle di Lemasle, e altre toscane per la qualità del colore e «la quantità di vernice di cui sono sovraccarichi sono tutti screpolati, si suggerisce di tenerli in ambiente umido ‘onde il colore coperto di vernice possa meno cristallizzare»⁶⁷³.

Negli scambi epistolari tenutisi durante l’anno si delibera a procedere per il restauro del quadro di Guercino e allo stesso tempo si coinvolge il ministro Santangelo perché si consideri l’ipotesi di uno spostamento della quadreria. Finalmente nell’ottobre del 1841, è ufficiale l’ordine di «traslocazione dalle sale terrene di codesto Real Museo nella prima galleria di dipinti farnesiani dei quadri di S.A.R. il Principe di Salerno»⁶⁷⁴.

*

Da questo momento ci si rende conto che la quadreria di Leopoldo di Borbone non può essere semplicemente conservata in deposito, anche se presso una sede così rappresentativa, ma viene presa in considerazione l’idea di collocarla in modo tale che entri a far parte del percorso espositivo del museo. Cosa non semplicissima, in quanto, questa l’istituzione ancora attorno agli anni Trenta non riusciva a trovare una sua precisa identità.

*

Vale la pena analizzare le motivazioni di tale difficoltà, che rimontano all’ultimo quarto del XVIII secolo, quando si ragionava intorno al progetto di un più ampio museo che si proponesse di integrare la raccolta farnesiana con la pittura della grande stagione napoletana, sebbene ci si orientasse ancora sulla base di un intento esplicitamente didattico e onnicomprensivo, di stampo illuministico⁶⁷⁵. L’idea di un grandioso progetto, il Museo Generale, che prevedeva di unire in un unico complesso tutte le istituzioni culturali del regno, dalla biblioteca, al museo di storia naturale, alle antichità farnesiane ed ercolanensi, le disparate accademie

⁶⁷³ Cfr. ASSAN XXI B 9, f.3, 20/8/1840.

⁶⁷⁴ Cfr. ASSAN XXI B 9, f.7, 1/10/ 1841, lettera del ministro degli Affari Interni Nicola Santangelo.

⁶⁷⁵ Per la formazione della pinacoteca napoletana, cfr: Leone de Castris 1999, p. 11-28.

ed, infine, la quadreria di Capodimonte e il laboratorio di pietre dure, risultava di difficile attuazione data l'incompatibilità con gli spazi disponibili e le difficoltà economiche che una realizzazione così complessa comportava. La storia delle collezioni napoletane non è una storia rettilinea e spesso strettamente connessa con le vicende storiche e ricca al tempo stesso di contraddizioni. Infatti, a partire dalle vicissitudini politiche che il Regno di Napoli vive, fin dal 1799, connesse con la rivoluzione giacobina, costituiscono il primo momento di frattura. Il saccheggio di Capodimonte, anticipato alla fuga della famiglia Borbone a Palermo, con al seguito quattordici capolavori farnesiani; i sequestri ufficiali per la Repubblica Francese, dovevano produrre una cesura nei progetti borbonici di "continuità" tra Capodimonte e Palazzo degli Studi; dando però, allo stesso tempo il via al primo vero consapevole momento di collezionismo squisitamente borbonico, rivolto esplicitamente al potenziamento del museo, con la missione romana di Domenico Venuti fra i 1799 e il 1803.

Tali vicende esaminate dal punto di vista del nostro studio, vedono protagonista – come è noto – Domenico Venuti che, per conto di re Ferdinando IV, grazie alle sue campagne per il recupero e l'acquisto di opere d'arte, che per diversi accadimenti avevano abbandonato il Regno, per certi versi è tra coloro che animano le vicende museali del nascente secolo. Infatti, già nella primavera del 1800, ancora impegnato a Roma sul "fronte" degli acquisti per «completare le scuole di Pittura, tanto Italiane che di Oltremonti, e per aumentare la Real Galleria di pezzi sublimi dei Gran Maestri», manifestava l'intento di redigere un catalogo «scientifico», di quello stesso museo che si andava ricomponendo e indicava come proprio modello, «da imitarsi per la brevità, per lo stile e per la verità delle cose ... la descrizione dei monumenti dell'alta e bassa Italia del Chiarissimo Abate Lanzi»⁶⁷⁶.

Nel 1806, intanto, le vicende politiche del Regno, passato sotto il governo dei napoleonidi, produceva un'altra svolta nella storia dei musei napoletani,

⁶⁷⁶ Sull'incarico a Venuti, il citato rimando da parte di questi alla *Storia* del Lanzi cfr. Filangieri 1902, p. 227-35, 301-319 n. 47- 76, con rimando a fonti d'archivio (ma f.951 di Casa Reale Antica citato da Filangieri è allo stato attuale disperso).

sebbene in modo diverso da quanto accaduto nel '99. Fuggendo, nuovamente a Palermo, nel gennaio di quell'anno, Ferdinando di Borbone portava questa volta con sé, «in esilio» ben settantuno dipinti, che si andavano ad aggiungere ai quattordici lasciati lì sei anni prima: venticinque da Capodimonte e quarantasei dalla Galleria di Francavilla, e – dato significativo della natura ormai composita assunta dalle collezioni – solo in parte di antica provenienza farnesiana⁶⁷⁷. Ma nonostante queste ultime spoliazioni, a Napoli il nuovo governo francese doveva subito agire con energia e determinazione; e però, in qualche modo proprio nella direzione di una concreta realizzazione dei progetti borbonici sul nuovo museo del Palazzo degli Studi.

In linea con una continuità di trasferimenti che già fra il 1801 e il 1803 aveva visto i “vasi etruschi” giungere al nuovo museo da Capodimonte, fra il 26 febbraio e il 4 marzo tutti i restanti dipinti di Capodimonte e di Francavilla venivano riuniti sotto il controllo di Nicolas, Anders e Paterno, nel palazzo dei «Regi Studi»; mentre al contempo un nuovo e ingente fronte di acquisizioni si andava aprendo a seguito della demanializzazione dei beni dei “monasteri soppressi”, fenomeno determinante per le sorti della museografia anche napoletana.⁶⁷⁸ La soppressione non comportava, d'altronde, una rimozione delle opere d'arte dai loro complessi di appartenenza; tuttavia dovè costituire una premessa, quando emerge una consapevole politica di incremento delle collezioni del museo in chiave “nazionale”, per un certo periodo incanalata nel progetto d'una «Galleria dei pittori napoletani»⁶⁷⁹.

In questa nuova e delicata fase c'è la nomina a direttore del Real Museo – e degli Scavi di Antichità – di Michele Arditi, nel marzo del 1807. E' con Arditi, un erudito salentino appassionato di antichità e di epigrafia, corrispondente di Stefano Borgia, Lanzi, Canova, Tiraboschi e Cicognara, che tramonta definitivamente il modello settecentesco del museo enciclopedico e prende il via,

⁶⁷⁷ Cfr. Filangieri 1901b, p.13-15; 1902, p. 236-27, 321-22 n. 82, 83

⁶⁷⁸ Cfr. Leone de Castris 1999, p. 14, n.21, per i trasferimenti delle opere e per la bibliografia di riferimento.

⁶⁷⁹ Sulle soppressioni degli Ordini e dei loro monasteri cfr. la sintesi di L.Mazzarotta in Napoli 1997b, p.72-75. Sul progetto d'una «Galleria di pittori napoletani» cfr. Strazzullo 1962, p.29-30; D'Autilia 2007, p. 94-110.

invece, concretamente nel Palazzo degli Studi –sulla scorta del parigino Musée Central des Arts (1793), ma anche degli Uffizi di Lanzi (1789) – «un grande museo universale delle arti e del bello», incompatibile con le altre funzioni⁶⁸⁰.

Con l'ingente afflusso di quadri, determinatosi negli anni seguenti, si imponeva il problema di operare delle scelte ed una conseguente scrematura; tanto più dal 1818, quando tornati i Borbone, e con il Concordato con la Santa Sede, si determinò la necessità di della restituzione delle opere ai monasteri o, comunque , di una sorta di risarcimento a questi in seguito ai “sequestri” operati durante il decennio francese. Il movimento di reflusso, a seguire le carte, risulta di enorme portata⁶⁸¹.

A compensare questo deflusso di dipinti, nell'ordine di una compensazione selettiva a vantaggio della quadreria stessa, nel febbraio del 1817 tornavano da Palermo ben 86 casse con i quadri che Ferdinando aveva condotto con sé in “esilio”. Questi rappresentavano la necessaria e attesa reintegrazione della parte migliore della raccolta farnesiana e borbonica , necessari, per poter finalmente abbandonare la prima disposizione – simmetrica e meramente estetica – della pinacoteca e disporli, finalmente per scuole in ordine cronologico e nelle differenti gallerie.

Dopo il '17, dunque, si poteva finalmente mettere mano a un ordinamento “scientifico” anche della pinacoteca, ed è a questo gravoso onere che il direttore Arditì, in contatto con l'abate Lanzi già dal 1792, e l'ispettore Finati, dovettero subito mettere mano. Una disposizione necessaria in un museo di moderna concezione – il Real Museo Borbonico – il cui decreto istitutivo del 22 febbraio 1817, affermava e ribadiva da un lato la proprietà “allodiale” del sovrano, cioè privata e personale di tutto quanto in esso contenuto e recitava così:

⁶⁸⁰ Arditì nel febbraio-marzo 1808 attua il trasferimento al Museo di Storia naturale degli oggetti che non appartengono alla classe di antichi monumenti. Su Arditì, cfr. DBI 1960, IV, 1962, p.38-39 e Leone de Castris 1998°, con precedente bibliografia.

⁶⁸¹ Per il Concordato con la Santa Sede e il quadro politico generale sottostante la politica delle “restituzioni” cfr. Spinazzola 1899b, p. 9; Mazzarotta in Napoli 1997b, p. 74-5; l'argomento assai vasto si fonda ancora su materiale documentario custodito presso l'Archivio storico del Museo Nazionale di Napoli.

«Il nostro costante impegno di eccitare i talenti degli amatissimi nostri sudditi allo studio dell'antichità e delle arti del disegno, ci rende solleciti sull'esempio del nostro augusto genitore a continuare colle rendite dei nostri beni allodiali e farnesiani al cavamento di Ercolano e Pompei [...]. Ugualmente fu destinata alla pubblica istruzione una galleria farnesiana [...] facemmo venire da Roma le statue [...] che pur appartennero un tempo alla Casa Farnese; e l'amplia biblioteca che da quella real casa era a Noi per lo stesso titolo ereditario allodiale pervenuto, fu parimenti destinata ad uso del pubblico.»⁶⁸².

A giudicare dalle prime guide del museo e dall'inventario allora redatto, e completato nel 1821, la Pinacoteca andava a occupare – nel piano superiore del museo allora in fase di costruzione e ampliamento – otto grandi sale dedicate alle “scuole estere”, due gabinetti riservati e quattro altre sale per “le scuole napoletane”; però gli ordinatori erano ben consapevoli che i mille e settantanove dipinti inventariati erano ancora divisi secondo tradizione dell'Inventario di Parma e secondo gli acquisti e che dunque, necessitavano ora, per una sistematica e scientifica sistemazione della figura di un “conoscitore” che li affiancasse in questa onerosa impresa. Per tale ruolo fu scelto il «celebre Pittore Camuccini, il cui solo nome forma autorità», affiancato da una Commissione di sei pittori dell'Accademia e delle Scuole di disegno, Angelini, Celestino, Girgenti, Pastena, Berger e Cammarano⁶⁸³. Nel dicembre del 1825, il pittore chiamato a Napoli poté mettersi al lavoro e rapidamente concluderlo nel marzo dell'anno successivo⁶⁸⁴. Camuccini, come è noto, non era un conoscitore in senso stretto, il suo lavoro perciò piuttosto che puntare sulla ridefinizione delle attribuzioni, si concentrò, soprattutto, sulla scrematura dei tanti quadri di “scarto” e nella selezione di opere di maggiore qualità convogliandole in un disegno più organico di accorpamento delle stesse secondo lo sperimentato criterio della divisione per scuole. Sempre in questi anni a partire dal 1826 e fino al 1832, sempre per iniziativa di Camuccini, si

⁶⁸² Cito dal «Decreto Reale» del 22 febbraio 1816, in *Collezione delle leggi, de' decreti e altri atti riguardante la Pubblica Istruzione promulgati nel già Reame di Napoli dal 1806 in poi*, vol. I, Napoli 1861, p. 422. Per il decreto istitutivo e le sue implicazioni, sulla vocazione pubblica e didattica, vuoi sulla proprietà regia e allodiale del patrimonio ivi conservato, Cfr., Milanese 1995, p.175-76 (con bibliografia)

⁶⁸³ Cfr., Mazzinghi 1817 (undici stanze grandissime per la Galleria); Giustiniani 1822; soprattutto l'inventario dei dipinti esposti in pinacoteca del 1821, Spinazzola 1899b, p.5. dalle lettere di Arditi del novembre 1819, citate dallo stesso Spinazzola, (p.4), anche i brani qui citati sul criterio della classificazione e sull'appello all'autorità di camuccini, e della commissione che avrebbe dovuto affiancarlo.

⁶⁸⁴ Per l'incarico di Camuccini cfr., Spinazzola 1899b, p.7-9; Filangieri 1902, p. 247; Gapito 1991, p. 165-69, n. 6,9; Azzinnari in Napoli 1997b, p.198-99.

dà il via a una serie di spostamenti dal Palazzo Reale al Real Museo Borbonico grazie ai quali, non solo tanti dipinti già farnesiani ma un folto numero di quadri acquistati dal Venuti a Roma nel 1802, giungevano ora per la prima volta ad essere esposti in pubblico. In vero non tutti, in quanto il loro arrivo – nel clima di restaurazione successiva ai moti del '21, della ulteriore privatizzazione del patrimonio del museo con il passaggio di questo dal ministero dell'Interno a Segreteria di Stato di Casa Reale e infine di una complessiva reazione moralistica e bigotta – coincideva con la creazione dei “Gabinetti Osceni”, fortemente voluta da Francesco I, ancora Duca di Calabria, nel cui rinchiudere «opere scompostissime» come la *Danae* di Tiziano e in seguito anche la *Venere* di Carracci appartenuta a Leopodo di Borbone e lì nascosta dopo il sequestro della collezione⁶⁸⁵. La proposta di riordino attuata dal Camuccini aveva, tuttavia, messo in moto un processo di scambi, spostamenti e acquisizioni che sarebbe durato anni e, per di più la sua scrematura in merito alla scuola napoletana divenne oggetto di dubbi e revisioni già dal 1827⁶⁸⁶.

Dal 1828, Arditi aveva fatto approvare e mettere a stampa un *Regolamento*⁶⁸⁷ che organizzava la struttura del personale e la loro mansioni, che sembra segnare la piena maturità di questa istituzione e del suo successo pubblico, assieme alle tantissime guide a stampa messe ora in commercio a beneficio dei turisti e soprattutto assieme alla pubblicazione periodica – già progettata nel 1811 ma iniziata nel 1824 in sedici grossi volumi – del catalogo *Real Museo Borbonico*, la cui premessa parla non solo di un museo didattico ma che:

«in Pittura e in scultura [...] vanta una seria di opere, che si estende senza interruzioni oltre lo spazio di ventiquattro secoli, ed abbraccia sì dell'una che dell'altra l'infanzia, la perfezione, la decadenza, e il risorgimento»⁶⁸⁸.

⁶⁸⁵Nel 1821 il “Gabinetto dei quadri osceni” contemplava 21 dipinti, nel 1842 solo 7 Veneri. Sui “Gabinetti osceni” e il clima moralistico degli anni della Restaurazione, cfr. Gapito 1991, p. 169, n.18; Cantilena in Milano 1992; Muzii in Napoli 1993.

⁶⁸⁶ Spinazzola 1899b, p. 9,

⁶⁸⁷ sul *Regolamento* a stampa del 1828, copie del quale sono conservate anche in ASNa, Ministero Pubblica Istruzione, b. 755 II, fasc. 14, vedi ora Leone de Castris 1998a.

⁶⁸⁸ Sul catalogo *Real Museo Borbonico* (1824-57) cfr. i testi d'introduzione al I volume, del 1824 e inoltre Leone de Castris 1994, p. 45-54, n. 93.

Tuttavia le tante guide a stampa, circa una trentina dal 1827 alla fine del secolo, cui vanno aggiunte le parti dedicate al museo nelle guide della città, danno bene il senso della precarietà e incongruenza espositiva della Quadreria negli anni successivi al tentativo di Camuccini. Nel 1831 i settecento quadri menzionati nella guida del Pagano – divisi in diciotto sale o “camerini” per ordine di scuole – risultano in realtà all’interno di queste, disposti senza alcun accettabile criterio cronologico, e così ancora nelle guide più tarde. E d’altronde già verso il 1840 il Viardot esprimeva nel modo più chiaro nei *Musées d’Italie* l’imbarazzo del visitatore, del turista, del forestiero dinanzi alle sale della Pinacoteca:

«Une fois arrivé à la galerie des tableaux, le visiteur s’égare et tombe dans un vrai dédale, ou nul fil conducteur ne peut plus le guider. On ne saurait se faire une idée du désordre qui règne dans cette galerie.»⁶⁸⁹

Sono anni in cui si susseguono diverse commissioni per l’evidente necessità di procedere a un nuovo ordinamento, né il succedersi alla direzione del museo del numismatico Francesco Maria Avellino, nel 1839, modificano le cose in modo sensibile. Tanto da giungere nel 1848, alla relazione al re del Ministro dell’Istruzione Pubblica Imbriani, che denunciava la:

«sconvenevole guisa e scompiglio nelle due Gallerie delle pitture, che «stanno sulle pareti sempre senza avere né a pregio di opera, né a ragione di tempo, né di luogo, né di scuola, né di soggetti; senza molto giovare della luce, [...] e con disadornate cornici»⁶⁹⁰.

Infine, oltre a tutti gli incrementi di dipinti, continui e di varia natura, l’incongruenza e il disordine della Quadreria – da tutti rilevato – trovava ulteriori ragioni d’essere nella logica dei sovrani “proprietari”, che in questi decenni sembrano accentuare ancor di più il carattere in qualche modo ancora “privato” della raccolta come ad esempio nelle *pruderie* e negli accennati scrupoli nei confronti del nudo che inducevano all’incremento dei “Gabinetti Osceni” a ingresso riservato, o ai doni a più riprese alla città di Palermo da parte di Francesco I e Ferdinando II, di due lotti di ben quarantadue dipinti anche

⁶⁸⁹ Per le guide a stampa del museo, in particolare quella citata a campione: Pagano 1831. Per il brano di Viardot (ca. 1840) che non ho consultato in originale cfr. Morelli 1900, p. 21.

⁶⁹⁰ *Rapporto presentato a S.M. il Re nel Consiglio ordinario del 2 maggio 1848, e decreto dell’8 maggio 1848, per un riordinamento e riforme del Museo Reale Borbonico e degli scavamenti di antichità del Regno*. Cfr. Leone de Castris 1999, p. 19, n. 42, con i rimandi bibliografici.

importanti, o - come nel caso in esame – la forzata sistemazione al museo, nel 1830, della collezione del Principe di Salerno.

*

Il sequestro della collezione di Leopoldo di Borbone, se all'apparenza può risultare soltanto un provvedimento sanzionatorio teso, da parte dello Stato, a cautelarsi rispetto alla una situazione debitoria del Principe, ormai fuori controllo; per cui si poteva presumere che la gran massa di dipinti e oggetti archeologici, dal momento del sequestro, sottratta alla vista, giacesse sigillata nelle casse in qualche deposito del museo, così non fu. Sebbene alienata al godimento personale del proprietario, dopo il trasferimento dagli insalubri ambienti a piano terra del museo, le Commissioni di esperti, succedutesi dagli anni Quaranta in poi, considerarono la collezione di Leopoldo di Borbone, a tutti gli effetti, come parte integrante del percorso espositivo e pertanto inserita a sua volta nelle raccolte. Ciò non deve meravigliare, in quanto la quadreria del Principe, fu sovente considerata costola della collezione Farnese in quanto composta, come sappiamo, da dipinti antichi e da quelli frutto degli acquisti effettuati in epoca borbonica, perciò, rientrando in seno alla Pinacoteca ne costituiva un tassello mancante.

Infatti dopo l'esposto al re del ministro Imbriani, nel '42, nello stesso anno, il Segretario della Sezione Artistica che lavorava nella commissione per le riforme del Real Museo, Nicola Montella, pubblicava a stampa un suo *Rapporto sull'ordinamento della Pinacoteca* in cui – ribadendo i temi fondanti della missione cui il museo è chiamato a svolgere – proponeva con nuova forza il criterio di divisione dei dipinti secondo le grandi epoche della pittura, nelle varie scuole per ordine di tempo e suggeriva di destinare tutto il braccio orientale della Quadreria a singole sezioni – le scuole «straniere», i «Capolavori» e i centodue dipinti della raccolta del Principe di Salerno – e quello occidentale a un percorso fra dipinti «primitivi» bizantini e italiani⁶⁹¹.

⁶⁹¹ Montella 1848. Cfr. in sintesi Ferri Missano 1984, p.52-54.

Tuttavia, risulta singolare che ormai la collezione pur essendo inserita a pieno titolo nelle raccolte del museo conservi sempre la sua integrità e il titolo di appartenenza alla Casa del Principe di Salerno. Per la prima volta, nel 1842, compare la pubblicazione a stampa de la «*Guide pour la précieuse collection des tableaux de son Altesse Royale le Prince de Salerne placée dans deux salles supérieures du Musée Royal Bourbon...*»⁶⁹², redatta da Stanislao D’Aloe (1814-1876). Quest’ultimo, presente al museo a partire dagli anni Trenta, durante la direzione di Avellino, nel ’36 comincia ad affiancare in qualità di “soprannumero della Direzione” il pittore Camillo Guerra, anch’egli in forze nelle commissioni per seguire i restauri dei dipinti; per poi nel ’41 entrare definitivamente nell’organico del museo, come segretario della Direzione prima e conservatore poi. D’Aloe, molto presto, è impegnato e consapevole del suo ruolo sia rispetto al patrimonio artistico della città⁶⁹³, sia a quello del Real Museo Borbonico. Anch’egli coinvolto nel dibattito sull’allestimento della Pinacoteca, proporrà «dopo aver viaggiato all’estero per il progetto del riordinamento della R.

⁶⁹² Stanislas D’Aloe :«*Guide pour la précieuse collection des tableaux de son Altesse Royale le Prince de Salerne placée dans deux salles supérieures du Musée Royal Bourbon.*» Naples, Typographie de Virgile 1842

⁶⁹³Per le molte attività svolte nel settore artistico dal D’Aloe, ricordiamo anche quella impiegata nella manutenzione e restauro dei monumenti:« In quegli anni [1839] emerge la figura di Stanislao d’Aloe, un giovane studioso di origine calabrese, erudito e conoscitore d’arte, ma non artista, che nel 1844 riceve l’incarico di redigere i capitoli relativi alle chiese di Napoli, per la guida della città che si sta stampando in occasione del VII° Congresso Scientifico degli Italiani che si svolgerà a Napoli nel 1845. In questa sede ha modo di denunciare guasti e barbarie ad opera di restauratori definiti di volta in volta ignoranti, indiscreti o addirittura spietati. Nominato nel 1846 ispettore de’ monumenti per la provincia di Napoli, tenta di conferire contenuti originali a questa carica, con un vasto programma di interventi di tutela. Deve confrontarsi tuttavia, con poteri consolidati come l’Accademia di Belle Arti, dominata in quel tempo dalla figura di Guerra, con l’indifferenza dell’autorità amministrativa - l’intendente della Provincia di Napoli - da cui dipendeva e con una realtà desolante nella quale il disinteresse di chi deteneva gli oggetti d’arte, il diletantismo di restauratori improvvisati e la scarsa disponibilità a investire risorse costituivano di fatto ostacoli alla nascita una coscienza della tutela diffusa e consapevole.

Come ispettore d’Aloe svolge la sua attività con zelo e competenza, assumendo in proprio tutta la procedura amministrativa, denunciando con puntualità all’intendente l’opera di improvvisati restauratori, proponendo gli esecutori degli interventi o dettando metodi e tecniche. Richiede in particolare che siano impartiti ordini perché ogni intervento di restauro abbia validità solo dopo il rilascio di certificato di buona esecuzione da parte dell’Ispettore dei monumenti. E rivendica continuamente la specifica competenza in materia nei confronti dei restauratori e una capacità prescrittiva.» Così in Bile 1999, p.267-75, cui si rimanda per la bibliografia di riferimento.

Pinacoteca» come modello da seguire quanto messo in opera, nel 1830, da Schinkel, Waagen e Rumohr nell'Altes Museum di Berlino⁶⁹⁴.

D'Aloe affianca l'attività "sul campo", con la redazione di svariate pubblicazioni tra cui le numerose guide del Real Museo Borbonico, di cui si contano ben quattro edizioni, soltanto negli anni 1853-60. Nell'ambito di questa attività si dedica anche alla realizzazione del catalogo della collezione del Principe di Salerno, la cui prima edizione risale al 1842. L'opuscolo – in 16mo – sul frontespizio reca, oltre all'intestazione anche la collocazione «Placée dans deux salles supérieures» e, soprattutto una nota avvisa che non si potrà accedere per copiare i dipinti della collezione senza l'autorizzazione del Principe, che l'accorderà solo ad artisti di valore.

Non ci è dato conoscere, attraverso documenti d'archivio, il modo in cui fossero esposti questi dipinti e se il catalogo rispettasse l'ordine topografico di disposizione. Ma se così fosse, anche la presentazione della collezione Salerno risentiva la stessa situazione caotica patita a quel tempo dalla grande Pinacoteca. Nessun criterio ordinativo sembra comandare la stesura della pubblicazione che nei primi numeri vede i dipinti di scuola di Leonardo, Perugino, Guido Reni, Barocci, Guercino, Volterra, Stomer, anche se Martuelf «pittore russo moderno» con una veduta di Napoli interrompe, assieme ai due dipinti *troubadour* del pittore "moderno" Lemasle, un'apertura organizzata con la presenza di alcuni dei "capolavori" della galleria. Le tredici tele di Salvator Rosa, sebbene ritenute tra i punti di forza della raccolta, le rintracciamo sparse nel testo senza alcun tipo di criterio. L'elenco si chiude al numero 102 con *Il sogno di Venere* di Annibale Carracci, ma «Ce charmant tableau est placé dans un cabinet réservé»⁶⁹⁵, lo ricordiamo – i "gabinetti osceni" che racchiudevano le Veneri e ogni altro genere di nudità – erano stati istituiti per volere di re Francesco I, al tempo in cui era

⁶⁹⁴ Sulle proposte di D'Aloe e la sua corrispondenza con l'architetto Pietro Valente, del 1852-53, un tempo corredate da un modello in sughero del riordinamento proposto, cfr. ASSAN, I. D. 6, e Spinazzola 1899, p.14. Già nel '48 D'Aloe suggeriva un modello museografico e singole soluzioni museo tecniche ispirati al museo di Schinkel a Berlino, con grandi saloni divisi con setti in ambienti più piccoli, confortevoli e proporzionati, e una rinnovata attenzione all'esposizione alla luce.

⁶⁹⁵ D'Aloe 1842, p. 24

ancora Duca di Calabria. D'Aloe, in questa prima guida, scritta in francese, correda ogni dipinto con le misure, notizie sull'autore e la descrizione del soggetto, talvolta qualche riga con un personale commento.

Nel 1846, la quadreria del Principe di Salerno è parte integrante dell'edizione della guida del Real Museo Borbonico, inclusa nella prima parte, sezione dedicata alle «Écoles italiennes et chefs-d'œuvre»⁶⁹⁶. Sostanzialmente rispetta la precedente stesura, anche se apre la lista non più: Scuola di Leonardo ma il dipinto di Sassoferrato; qui le descrizioni appaiono ridotte e sono scomparse le annotazioni dell'autore; per la *Venere* di Annibale Carracci – ancora rinchiusa nel camerino – e ancora segnata col il numero 102, si rimanda alla pagina 69 in cui si descrivono i dipinti lì segregati.

Il catalogo che presenta aspetti più interessanti, ai fini del nostro studio, è quello che Stanislao D'aloè è chiamato a realizzare, nel 1852, dopo la morte del Principe di Salerno, in occasione della vendita all'incanto della sua Galleria. Il «Catalogue de la tres belle et tres célèbre gallerie de tableaux et de la collection d'Antiquités»⁶⁹⁷ porta già in copertina una novità, per la prima volta sono nominati di seguito ai dipinti, i pezzi archeologici e i mosaici. Sul frontespizio è indicato il 19 aprile 1852, quale data della vendita all'asta della collezione si evidenzia che gli oggetti hanno il permesso di essere esportati. Di queste informazioni ci occuperemo in seguito, quando nello specifico, si parlerà delle fasi della complessa vendita della galleria; per il momento ci limiteremo ad osservare ancora questo scritto, che ha cambiato la veste di guida a beneficio dei visitatori, per diventare un catalogo d'asta a tutti gli effetti.

Nel recto della prima pagina sono esplicitate le condizioni di vendita, mentre una breve introduzione che compare nei primi fogli, punta ad evidenziare il valore di questa galleria che «...exposéé depuis plusieurs années dans une des

⁶⁹⁶«Guide pour la galerie des tableaux du Musée Bourbon par le Chev. Stanislas d'Aloe, Secrétaire du Musée, Conservateur du Cabinet des Médailles du Roi, etc. etc. I Partie Écoles italiennes et chefs- d'œuvre » Naples 1846, typographie Virgilio. La descrizione della Galleria corrisponde alle p.150-167.

⁶⁹⁷ D'Aloe S., «Catalogue de la tres belle et tres célèbre gallerie de tableaux et de la collection d'Antiquités de feu S.A.R. le Prince de Salerne» Naples 1852, Imprimerie Trani

salles du Musée Royal Bourbon, à Naples, ou elle faisait l'admiration des artistes et des amateurs»⁶⁹⁸, si conclude rimarcando di nuovo, in dettaglio, la decisione “speciale” del re ad autorizzare l'esportazione. Dal punto di vista dell'organizzazione dei dipinti, D'Aloe riesce, almeno su carta, ad applicare il criterio ordinativo per “scuole”, e proporre un catalogo più moderno ad un pubblico eterogeneo, forse internazionale, che una simile vendita sicuramente richiamava. Perciò compariva, in prima battuta la “scuola italiana” che si apriva con il dipinto attribuito a Masaccio, per poi proseguire, con gli artisti in ordine cronologico fino ad includere quelli contemporanei; seguiva la “scuola fiamminga e olandese”; la “scuola francese”; quella “tedesca”; “inglese”; “russa” ed infine alcuni quadri non attribuiti. Una piccola sezione era dedicata a oggetti di generi diversi, come stampe su carta o seta, alcuni piccoli quadri ricamati ed un *vitrail de la manufacture Royale de Sevres*. Seguivano – come notato – per la prima volta l'elenco dei Mosaici e dei Marmi Antichi, anch'essi al museo dal 1830.

*

L'unica guida di Napoli che fornisce una descrizione della collezione Salerno negli anni di permanenza al Real Museo Borbonico è la guida del Celano con le aggiunte di Chiarini apportate nel 1856-60:

Posta dopo la sala VI, detta dei Capolavori troviamo la:

«GALLERIA DI S A R IL DEFUNTO PRINCIPE DI SALERNO

Nelle due sale che seguono trovansi collocati i quadri di Sua A.R. il Principe di Salerno di F.M. I conoscitori vedranno di quale importanza sia questa raccolta dei capolavori dei grandi maestri ond'è ricca. Le principali opere da ammirarsi sono: una Sacra famiglia sopra tavola (di Pierin del Vaga)- la Cena di Emmaus , (Gherardo Hontorst) – La Madonna dell'olivo (Guido Reni) – La Pietà (del Guercino) – Nostro Signore deposto nel sepolcro (Daniele da Volterra) – Gesù legato alla colonna (Lionello Spada) – la Sacra famiglia (Sassoferrato) – Altra (del Baroccio) – La madonna col Bambino adorata da due francescani (Pietro Perugino) – Due dipinti, le cui figure son quanto il vero; tre altri con figure minori del naturale, e quattro paesaggi (di Salvator Rosa) – si osservino inoltre i due ritratti di Mirevelt , uno di Vandyk, e l'altro di Morrone. Tra i dipinti moderni richiamiamo l'attenzione un gran quadro di Gérard che simboleggia le età della

⁶⁹⁸ D'Aloe 1852, p. 3-4.

vita umana, e quello di Filippo Marsigli rappresentante Omero che narra le sue avventure ai pastori ospitali.»⁶⁹⁹

Le due sale in cui la collezione è esposta, seguono nel percorso del museo quella dei “Capolavori”, una posizione tesa a sottolineare l’eccezionalità della galleria Salerno anch’essa ricca di opere preziose. La descrizione orienta l’attenzione del visitatore a soffermarsi sui quei dipinti che erano unanimemente considerati i punti di forza della collezione, tra i moderni è menzionato il quadro di Gerard *Le tre età dell’uomo* e quello di Filippo Marsigli, pittore napoletano.

Ma se le guide forniscono secchi resoconti che tendono all’obiettività, l’immagine e la percezione della galleria del principe di Salerno, vista attraverso l’occhio dei viaggiatori⁷⁰⁰, che in quegli anni visitavano Napoli, costituisce un elemento in più, per stabilire anche le oscillazioni del gusto in relazione ad una raccolta così eterogenea che non sempre suscitava univoci pareri.

Se Mariana Starke nel 1826⁷⁰¹, con rapida scrittura, riferiva che a Palazzo Salerno c’era la più bella collezione di dipinti della città, ricordando solo il Daniele da Volterra che faceva parte della raccolta, altri, come Alexandre Dumas saranno meno avari di particolari. La descrizione resa durante il suo soggiorno a Napoli nel 1835, da attento osservatore quale fu, ci restituisce l’immagine della quadreria di Leopoldo a soli cinque anni dal trasferimento al Museo Borbonico:

«Comme nous allons descendre le grand escalier des Studi, le gardien, qui était sans doute satisfait de la rétribution que lui nous avons donnée, nous demanda à voix basse si nous ne voulions pas visiter la galerie de Murat. Nous acceptâmes, en lui demandant comment la galerie de Murat se trouvait au Studi. Il nous répondit alors que, lorsque le roi Ferdinand avait repris son royaume, on avait partagé en famille tous les objets abandonnés par le roi déchu. Cette galerie était devenue la propriété du Prince de Salerne qui, ayant eu besoin de quelque chose comme cent mille piastres, les emprunta sur gage à son auguste neveu actuellement régnant. Or, le gage fut cette galerie, laquelle, pour plus grande sûreté de la créance, fut transportée au musée Bourbon. Il y a là, entre autres chefs-d’œuvre, treize Salvator Rosa, deux ou trois Van Dick, un Pérugin, un Annibal Carrache, deux Gérard des Nuits, un Guerchin, les Trois Ages de Gérard, puis, dans un petit coin, derrière un rideau de fenêtre, un tableau de quatorze pouces de haut et de huit pouces de large, une de ces miniatures grandioses comme en fait Ingres quand le

⁶⁹⁹ Cfr, Celano Chiarini 1856-1860

⁷⁰⁰ Vasta è la letteratura su questo argomento, indichiamo qui solo alcuni titoli che presentano maggiore aderenza con il nostro studio: Mozzillo 1964; Rossini 1985; Mozzillo 1992; Richter 2002

⁷⁰¹ Starke 1826, cit.

peintre d'histoire descend au genre, une petite merveille enfin, comme l'Arétin, come le Tintoret! c'est Francesca de Rimini et Paolo, au moment ou les deux amants s'interrompent, et « ce jour-là ne lisent pas plus avant.»⁷⁰².

Le vivide immagini del museo qui descritte, evidenziano che la presenza della quadreria Salerno nel palazzo degli “Studi” è ancora sconosciuta ai più; nota come “galleria di Murat” ,emerge chiaro che, nella percezione comune, le due collezioni dessero adito a confusione e fossero, in un certo senso legate tra loro; attraverso le parole della guida ascoltiamo, brevemente tratteggiata, la vicenda del Principe. Al tempo stesso, Dumas ci fornisce un'attenta descrizione nella quale annota tra i pittori quelli di scuola emiliana poi Perugino e i Salvator Rosa, solo tra i moderni è, ancora una volta Gerard; ma grande è l'emozione quando scopre, in un angolo, dietro una tenda di finestra il piccolo *Paolo e Francesca* di Ingres.

Negli stessi anni, Lady Elizabeth Murray si esprimerà, descrivendo la galleria Salerno, con toni molto meno lusinghieri. L'aristocratica inglese che nel suo viaggio in Italia, compiuto tra il 1833-36, visiterà Napoli, durante la visita al museo Borbonico, dopo un canonico giro e il permesso di visita al “gabinetto osceno” delle antichità pompeiane si imbatte nei dipinti di Leopoldo:

«Some picture belonging to the Duke of Salerno [sic] are deposited at the Studii as a security for money spent him by the King. There is a large *Salvator Rosa*, whit figures; a duplicate of the Holy Family of Baroccio, left Mr. Carr to the National Gallery»; and a copy, by *Pierin del Vaga*, of the Holy Family in the Louvre, ascribed to Raphael, where the Virgin raises the veil which covers the child.»⁷⁰³

Anch'essa, parla dei dipinti “depositati” al museo a conferma che la galleria non ha ancora trovato la sua sistemazione definitiva – che ricordiamo avverrà durante gli anni Quaranta – colpita da un solo grande quadro di Salvator Rosa, identifica il dipinto di Barocci come una copia di quello a Londra e nel descrivere *La Madonna col Velo* la attribuisce a Perin del Vaga.

Molto poco lusinghieri i commenti spesi a favore dei quadri di scuola francese ad eccezione del solito Gerard:

⁷⁰² Dumas 1841, ed. cons.1984, p. 443-444

⁷⁰³ Anonimous, but by Lady Elizabeth Murray «A journal of a Tour in Italy» London privately printed, voll. III, p. 265

« There are many trashy pictures of the French school; but one, by *Gerard*, of the Three Ages, is very pleasing, though there is a stiffness, from which his works are never wholly free, and a want of rich colour in the flesh. The scene is in a landscape»⁷⁰⁴.

I commenti alla galleria Salerno si chiudono con le note di Gustave Flaubert, che, nel 1851, di ritorno dal suo viaggio in Oriente, in tempo per visitare la quadreria prima che avessero inizio le vicende legate alla vendita dopo la morte di Leopoldo di Borbone avvenuta in quello stesso anno.

Arrivato in città durante il periodo del carnevale e alloggiato presso l'Hotel de Genève, dopo le visite di rito dei viaggiatori dell'epoca, visita qualche giorno dopo il Real Museo Borbonico. Lo scrittore racconta la visita non in maniera aneddotica ma attraverso una serie di commenti, spesso lapidari, sui dipinti che incontra durante il percorso, che ha inizio dalla Pinacoteca. Sceglie il quadro attribuito a Leonardo *Gesù che appare alla Maddalena come giardiniere* definendolo: «Toile inappréciable. La Marie Madeleine, manches de velour vert. Quel modelé de bras! [...] tête enfantine naïve, étonnée [...]»⁷⁰⁵.

Commento ben diverso riservato al *Gesù al Calvario* di Salvator Rosa scelto tra i molti della collezione del quale descrive minuziosamente i particolari:

«*Jésus allant au Calvaire succombe sous le poids de la croix.* – La scène se passe de nuit. – Veronique, en jaune, hommasse, bras énormes, se penche vivement en tendant le muchoir qu'elle tient du bout des doigts ; le Christ, succombant, est très empêtré dans sa tunique ; tombe sous la croix, il s'appuie de la main gauche. Au fond, de face, en raccourci, un soldat à cheval, portant un bâton, pousse sa bête en avant pour qu'on relève le Christ et qu'on se dépêche. La lumière, venant de côté, passe sur le dos jaune de la Véronique, sur le torse nu d'un homme, en tête de la croix, sur le bras un peu verdâtre du Christ et sur le casque et les bras gauche d'un soldat armé (bel effet) qui se penche pour relever la croix»⁷⁰⁶

A seguire il *Napoleone* di Errante, che «ça vient du Palais de Murat» è definito «atroce croûte»⁷⁰⁷, mentre mostra di gradire il *Ritratto di Josephine* di Stieler.

Flaubert, a differenza di altri visitatori, non sembra essere colpito, dalle *Le tre età* di Gérard che così descrive:

⁷⁰⁴ Ivi, p. 265-66

⁷⁰⁵ Flaubert, *Voyages*, ed. cons. Paris 1998, p. 609

⁷⁰⁶ Ivi, p.609

⁷⁰⁷ Ivi, p. 609

«Peinture à faire périr d'ennui; très léché, très soigné. Joli pied de la femme (tête de Marie-Antoinette ou dans ce genre) apparaissant sous le draperie ; le jeune homme, le torse tourné, assommant, avec sa chevelure frisée. Quelle prétention ! Quelle pose ! Quel froid ! Il gèle à 36° dans cette école ! Aimait-on peu le soleil sous l'Empire !»⁷⁰⁸

In maniera ancora più sbrigativa con due righe liquida il dipinto di Ingres *Francesca da Rimini* :«Détestable, sec, pauvre de couleur; le col du jeune homme qui va pour embrasser Françoise n'en finit»⁷⁰⁹.

Evidente segno dei tempi mutati, se solo si pensi alla diversa reazione che, vent'anni prima, lo stesso dipinto aveva suscitato in Alexandre Dumas che nel concludere la sua ispirata descrizione affermava:« Demandez, je vous le répète, à visiter cette galerie, ne fût-ce que pour voir ce charmant petit tableau.

⁷⁰⁸ Ivi, p. 610

⁷⁰⁹ Ivi, p. 610

7. 1852- 1854: la vendita della collezione.

Gustave Flaubert, durante il suo breve passaggio per Napoli, fu testimone del funerale di Leopoldo di Borbone il 14 marzo 1851:

«Nous rentrons de l'enterrement du prince de Salerne, le beau-père du duc d'Aumale et oncle du roy de Naples. Il y avait beaucoup de troupe et de prêtres, mais pas un seul membre de sa famille, ils ont trop peur du peuple pour se montrer. C'était sec comme grès. La seule chose qui m'ait un peu ému, ce sont ses chevaux qui tiraient sa voiture vide»⁷¹⁰.

Nella lettera indirizzata alla madre, in poche righe e con asciutti commenti, descrisse una scena piuttosto malinconica che testimonia in maniera eloquente quanto i tempi, per la monarchia borbonica, fossero per volgere al termine.

Ma ciò che questo evento determinò, ai fini del nostro studio, fu di capitale importanza. Infatti, solo un anno dopo, nel 1852 Ferdinando II si trovò a decidere di un'esportazione molto importante, tra le più clamorose nella storia ottocentesca del Regno di Napoli, quella della collezione di suo zio, il Principe di Salerno. Di fronte alla possibilità di perdere opere di tale qualità, il mondo accademico strettamente legato alla realtà del Real Museo Borbonico cercò in ogni maniera possibile che questo non accadesse, appellandosi non solo ai valori di prestigio e "decoro" che questa raccolta aggiungeva alla nazione, ma alla legislazione in materia di beni culturali allora vigente, che si tentava di applicare nel Regno delle Due Sicilie e in tutti gli altri stati della penisola Italiana. È dunque necessario, prima di addentrarci nelle vicende che condussero, in fine nel 1854, alla vendita dei beni di Don Leopoldo, soffermarci sul cammino compiuto dalla giurisprudenza del tempo e sulle tappe fondamentali che essa, in materia di beni culturali aveva sino ad allora raggiunto.

⁷¹⁰ G. Flaubert, *Correspondance*, ed cons., a cura di Jean Bruneau, I, p. 765, Parigi 1974.

La legislazione dei beni culturali nel Regno di Napoli

Nel Regno di Napoli, i primi passi per la definizione di un *corpus* di norme giuridiche datano alla seconda metà del XVIII secolo, ed in particolare al regno di Carlo di Borbone⁷¹¹. La legislazione di tutela del Regno di Napoli, come per tutti gli altri stati italiani prima dell'unità, faceva riferimento al modello normativo e di intervento disegnato dagli editti promulgati nello Stato Pontificio⁷¹² giacché a Roma la consapevolezza della necessità di disciplinare le attività ed il controllo sugli spostamenti delle opere d'arte era stata avvertita già fin dal XVII secolo.

Presso i Borbone il fattore che diede il via all'emanazione di provvedimenti normativi in materia fu l'interesse scientifico suscitato dalla scoperta di Ercolano e Pompei. Il riaffiorare, dal lontano passato classico, delle due città vesuviane pose in maniera urgente la necessità, non più rinviabile, di provvedere a disciplinare un settore che fino a quella data era stato regolamentato in maniera assai poco sistematica⁷¹³. Per la verità, « il problema non riguardava tanto gli scavi di Ercolano, Pompei e Stabia, che avvenivano – come si vedrà – sotto un rigido controllo della corte, quanto il moltiplicarsi di attività private, che

⁷¹¹ Per un prospetto sintetico sulle differenti legislazioni in materia di beni culturali nella penisola italiana, cfr. D'Autilia 1997, con bibl. Di riferimento; testo di riferimento per la storia della legislazione della tutela borbonica dal Settecento fino al primo quarto del secolo seguente, cfr., D'Alconzo 1999.

⁷¹² La legislazione nello Stato Pontificio relativa ai beni artistici è molto vasta. Per l'importanza del tema si rimanda ai testi: Cerasoli 1897, pp. 133 ss.; Parpagliolo 1932, pp. 17 ss.; Emiliani 1978, *passim*; Rossi Pinelli 1978-79, p. 28; Speroni 1988, *passim*; Di Teodoro 1994.

⁷¹³ Tale necessità trovava un ulteriore ragion d'essere in un allarmante episodio verificatosi agli inizi del XVIII secolo, che aveva suscitato enorme scalpore nel mondo politico e nella comunità scientifica. Nel 1711, nel corso di alcuni scavi in un suo possedimento presso Resina (nel luogo dove più tardi sarebbe stato scoperto il teatro di Ercolano), il principe Maurizio d'Elboeuf aveva fatto estrarre tre statue muliebri di epoca classica, di singolare bellezza. Stante l'assenza di una legge che vietasse l'esportazione di opere e oggetti di antichità, al principe fu possibile – grazie anche alla complicità delle autorità austriache, che allora governavano il vicereame – inviare le tre statue a Vienna, come dono a Eugenio di Savoia. Il trasporto delle statue avvenne in maniera clandestina e il viaggio, effettuato via Ancona, si svolse in palese violazione degli editti del cardinale Spinola pubblicati tra il 1701-4. Tale ultima circostanza determinò la vibrante protesta, presso il viceré, del cardinal Querini e l'ammonimento ad una maggior prudenza. Per ampi riferimenti, cfr., Speroni 1988, p. 80.

il clamore suscitato dalle grandi scoperte aveva stimolato, interessando colti dilettanti, come affaristi privi di scrupoli»⁷¹⁴.

In ogni caso, è in questo contesto che va letto l'accurato dispaccio inviato da Carlo di Borbone alla Regia camera della Sommaria nel luglio del 1755, dispaccio in cui il sovrano sottolinea la necessità di uniformarsi all'esperienza maturata da quegli stati, tra i più colti d'Europa, « nei quali l'estrazione di sì fatte reliquie d'antichità, senza espressa licenza dei Sovrani, è stata vietata e la loro proibizione osservata attentamente»⁷¹⁵. Ed ecco che, con la prammatica del 1755, seguita da quelle del 1766 e del 1769, si introduce un sistema di controllo e di sanzioni che non aveva precedenti nella tradizione normativa del Regno, allo scopo esplicito di porre un argine al traffico illecito di antichità. Modulandosi sulla falsariga di quanto previsto nell'ordinamento dello Stato Pontificio, la legge del 1755 introdusse il divieto di esportazione⁷¹⁶, istituì l'obbligo della "licenza", subordinandone il rilascio ad una commissione di tre esperti, e infine sancì la misura delle pene per i trasgressori⁷¹⁷.

L'enorme quantità di reperti e di opere restituite dallo scavo delle città vesuviane poneva inoltre, per la prima volta, il problema di una identificazione quanto più completa ed esaustiva possibile dei beni meritevoli di tutela. Anche qui è inevitabile e – potrebbe dirsi – obbligato il riferimento alle leggi dello Stato Pontificio, ed in particolare all'editto Valenti che viene assunto a modello cui ispirarsi per la redazione di un inventario dei beni da assoggettare alle nascenti norme di tutela. Successivamente l'elenco si arricchisce di due nuove categorie di

⁷¹⁴ Cfr., Speroni 1988, p. 81.

⁷¹⁵ Nel dispaccio il sovrano lamenta la negligenza con cui si è provveduto fino ad allora ad amministrare la "grandissima copia de' rari monumenti di antichità" e la scarsa cura e diligenza nel raccogliarli e custodirli, denunciando la clamorosa circostanza per cui "altri stranieri de' lontani paese se ne sono arricchiti e ne fanno i loro maggiori ornamenti, grandissimi profitti traendone". Così in Speroni 1988, p.81.

⁷¹⁶ « In ogni futuro tempo dovrà valere, così in questa Città, come per le Provincie, che nessuna persona di qualunque stato, grado, e condizione che sia, ardisca da ora in avanti estrarre, o fare estrarre o per mare, o per terra, dalle Provincie del Regno per Paesi esteri, qualunque monumento antico, cioè statue, o grandi o piccole che sieno, di tavole, in cui i caratteri sieno incisi, di medaglie, di vasi, d'istrumenti, ed ogni altra cosa antica, o sia di terra, o di marmo, o d'oro, o d'argento, o di bronzo, o d'ogni altro metallo, senza che preceda l'espressa licenza di S.M.;... sieno comprese le pitture antiche, o in tele, o in tavole, o di legno, o di rame, o d'argento, o tagliate dai muri». Cfr., Emiliani 1978, p. 228.

⁷¹⁷ «sotto la pena della perdita della roba che si estrae, e di anni tre di galera per gl'Ignobili, e d'anni tre di relegazione per li Nobili». Ivi, p. 228.

oggetti – gli strumenti e gli utensili domestici da un lato, e gli affreschi dall’altro, entrambi restituiti in grande specie dallo scavo delle antiche città vesuviane – a confermare un tratto squisitamente “territoriale” della normativa borbonica. Ci si riferisce all’influenza esercitata dalle nuove scoperte archeologiche nel processo di giuridicizzazione di una materia che, come accennato, fino a quella data non aveva trovato ancora una codificazione normativa, e , più in particolare, al peso giocato dalla preziosità dei reperti archeologici nell’individuazione delle cose da tutelare.

Ma se c’è un’area in cui la normativa del Regno di Napoli si distingue dalla tradizione indicata dagli altri Stati preunitari, è certamente quella della disciplina degli scavi e della gestione “privatistica” del patrimonio. Il governo borbonico, ed in particolare re Carlo, si resero conto molto presto dell’importanza delle nuove scoperte e del prestigio che sarebbe venuto alla dinastia da una oculata ed attenta attività di controllo e gestione di quella che veniva, a ragione, considerata la massima impresa archeologica del secolo. L’idea che quel patrimonio potesse svolgere un ruolo di primaria importanza nell’edificazione e nella celebrazione della dinastia regnante su uno stato tornato di nuovo indipendente, così come nell’elevazione della città di Napoli a grande capitale europea, emerge in tutta la sua evidenza nell’analisi dei documenti normativi e delle linee di politica culturale in essi contenuti.

La prammatica del 1755 e la contemporanea fondazione dell’Accademia Ercolanense⁷¹⁸ anticipano, rispettivamente sul piano legislativo e su quello istituzionale, le linee su cui si atterrà la successiva produzione normativa, caratterizzata da una presenza “invadente” dei poteri pubblici e da una sistematica e progressiva sottrazione delle raccolte all’uso degli studiosi e dei visitatori. Con la prima⁷¹⁹ – in esplicita controtendenza con quanto, nello stesso scorcio di anni, si andava affermando, ad esempio, nel Granducato di Toscana – vennero sancite la titolarità della Corte a promuovere gli scavi e la destinazione a collezione reale dei più prestigiosi reperti e delle più importanti opere restituite dalle campagne di

⁷¹⁸ Per uno sguardo d’insieme sulla situazione delle accademie a Napoli, cfr., Giannetti 1982; Di Pinto 1985, I, pp.451-457.

ricerca (è opportuno ricordare che, nel 1738, nello stesso anno della ripresa degli scavi di Ercolano, si dà inizio alla costruzione della reggia di Capodimonte e si gettano le basi per la fondazione del sito reale di Portici).

Con l'istituzione dell'Accademia Ercolanense, fortemente voluta dal primo ministro del Regno, Bernardo Tanucci, ed avvenuta con rescritto del 13 dicembre 1755, viene fissata un'ulteriore prerogativa della corte, quella della pubblicazione delle antichità di Ercolano.

Nei bandi successivi, le sanzioni ed i controlli vennero intensificandosi e si dispose, tra l'altro, che i bandi fossero affissi “nella strada degli orefici”, in pieno centro, dove erano più frequenti gli illeciti⁷²⁰. Si invitavano, inoltre, i funzionari delle dogane ad esercitare maggiore vigilanza, e a provvedere alla riscossione “dei diritti di tratta” per i beni esportati liberamente. Considerare il patrimonio storico artistico proprietà reale diversificò la politica culturale perseguita dai Borbone da quelle che negli stessi anni si venivano realizzando negli Stati italiani preunitari, soprattutto in Toscana, dove il Granducato, nel mettere a disposizione del pubblico le collezioni di oggetti, apriva significativamente ai temi del godimento e della fruizione degli stessi⁷²¹.

L'orientamento della legislazione napoletana sull'argomento della proprietà reale costituisce una delle anomalie che si riscontrano in materia. La concezione dei beni come appartenenza privata viene ribadita da Ferdinando IV in occasione della pubblicazione del decreto reale del 1816, che istituiva ufficialmente il Museo Borbonico, destinato sì «all'osservazione degli amatori e dei dotti» e quindi al pubblico godimento ma affrettandosi a dichiararlo interamente di sua «libera proprietà allodiale, indipendente dai beni della corona»⁷²², egli aveva anche rivendicato il titolo squisitamente privato del suo possesso. Lo stato giuridico dell'allodialità reale indicava infatti la pienezza del possesso da parte della persona fisica del re, in un regime, appunto, di

720 Cfr., Prammatica LIX, in Emiliani 1978, p. 237.

721 Per l'atteggiamento del Granducato di Toscana in merito alle leggi di tutela del patrimonio artistico, cfr., La principessa saggia 2014, per bibliografia precedente.

722 Cito l'articolo 3 dal «Decreto Reale» del 22 febbraio 1816, in Collezione delle leggi, cit., vol. I, p. 422

indipendenza e separazione netta dai beni della corona, oltre che dalla proprietà dello Stato.⁷²³

Nel regno napoletano, quindi, le conseguenze di questa concezione privatistica dei beni artistici furono l'inaccessibilità ai luoghi di scavo, le difficoltà mosse, ad esempio, agli studiosi che volevano osservare i reperti stipati nel Museo Ercolanense di Portici o agli artisti che volessero accedere alla Pinacoteca per visitarla o copiare i dipinti. L'atteggiamento della casa regnante creò attorno alle istituzioni culturali così come alla grandiosa impresa degli scavi archeologici un atteggiamento polemico, manifestatosi nelle cronache di illustri viaggiatori⁷²⁴, che rischiava di screditare, piuttosto che esaltare, agli occhi di tutta l'Europa, l'autorità che l'aveva promossa. Come è stato osservato, il limite – gravissimo – di fondo di tutta la politica dei beni culturali borbonica era costituito dunque, «dalla gestione radicalmente privata di questi beni che erano, in prima istanza sul piano giuridico, beni privati del re, e come tesori reali erano gelosamente vissuti, e parsimoniosamente mostrati»⁷²⁵.

Tuttavia, gli effetti positivi della legislazione pontificia, non tardarono a manifestarsi anche nel regno napoletano, in seguito al Chirografo di Pio VII “Sulle Antichità e sugli scavi”, scritto da Carlo Fea⁷²⁶ nel 1802 e il successivo

⁷²³Per la storia e il significato della proprietà allodiale nell'ambito del patrimonio reale cfr.; Baffi 1852, p. 94-108; Mazzoleni 1972 a p. 76 (carte degli allodiali):«Nel R. patrimonio acquistano un carattere particolare i beni di acquisto, assegno e privato patrimonio pervenuti al principe per compere, donazioni, crediti. Il termine allodiale indica la pienezza della loro proprietà, da non confondersi con beni di natura pubblica o statali, nell'originaria distinzione ben compresa dall'epoca romana ai peridi successivi». Ancora cfr. Landi 1977, p. 282.

⁷²⁴Era vietato ai visitatori di fare disegni, sia al museo di Portici che a Pompei, mentre a Ercolano non erano ammessi per motivi di sicurezza. Tra i primi studiosi a protestare fu Winckelmann, che innanzitutto contesta la carica di responsabile alle pitture pompeiane data “all'inesperto” Camillo Paderni. Contesta, inoltre, la segretezza con cui sono compiuti i rilevamenti degli scavi e le relative piante degli edifici che se ne traggono. A lui si uniscono Charles De Brosses, Nicolas Cochin, celeberrimi viaggiatori, che nelle loro cronache riportano ulteriori sconcertanti notizie sulle campagne di scavo. Cfr., Bologna 1979, p. 380.

⁷²⁵Cfr., Fittipaldi 1994, p. 51.

⁷²⁶Per Carlo Fea, cfr., Rossi Pinelli, 1978-79, 8, p. 28. L'operato teorico del Fea era determinato dal fatto che nello Stato Pontificio, proprio intorno alle opere d'arte si scatenò ufficialmente, forse prima che altrove, lo scontro tra chi si batteva in nome dell'interesse pubblico e chi difendeva i nuovi crescenti diritti dell'iniziativa privata. Non fu un caso che, proprio il suo editto scatenò l'opposizione di chi vedeva in quello strumento un attentato al diritto di proprietà privata sulle opere d'arte.

editto del cardinale Pacca⁷²⁷, che lo perfezionava, emanato nel 1820. Quest'ultimo istituiva una rete amministrativa territoriale alle dipendenze della Commissione di belle arti romana, e sottoponeva a un rigido controllo sia il commercio delle antichità e delle opere d'arte sia gli scavi archeologici. Il documento è stato definito un'«affermazione degli interessi culturali pubblici sull'utile privato» in cui per la prima volta in Italia si saldavano «intuizione scientifica e politica amministrativa»⁷²⁸. Entrambi gli strumenti romani, nati dalla volontà di dare una definizione completa della natura e del concetto di patrimonio, misero dunque a punto un sistema che classificava la totalità dei materiali sui quali si intendeva esercitare l'azione di tutela tesa anche a regolamentare il mercato dell'arte che in quegli anni era particolarmente vivace. È in questa direzione, fatta salva l'allodialità dei beni reali, che Ferdinando I nel 1822 emana un decreto⁷²⁹ nel quale, pur privilegiando l'aspetto sanzionatorio, si manifesta un'interessante apertura in particolar modo per quanto riguarda un nuovo assetto degli organi preposti alla tutela. All'articolo 4, infatti, si fa riferimento alla nomina di una «Commissione di Antichità e Belle Arti» che dovrà sovrintendere all'esportazione dei beni. Quest'ultima costituirà l'altro punto di snodo attorno al quale si concentrò il dibattito legislativo e culturale dell'epoca.

*

La normativa che a Napoli, nella prima metà dell'Ottocento, regolava la materia delle esportazioni d'arte e di antichità si basava in definitiva su pochi decreti emanati sostanzialmente nel primo quarto del secolo, nei quali con prosa asciutta erano fissati dispositivi e obiettivi di questo importante settore della tutela artistica. Naturalmente l'apparente semplicità del dettato di questi provvedimenti non impediva che restassero zone d'ombra o elementi di ambiguità, spesso derivanti da quanto in quei testi era omissivo o taciuto. Questa legislazione – che, come detto, a Napoli aveva solo mezzo secolo di giurisprudenza, e a Roma vantava una tradizione più antica – mirava essenzialmente a controllare e regolare

⁷²⁷ Per il cardinale Bartolomeo Pacca, cfr., D. Armando in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 80, Roma, 2014, per bibliografia di riferimento; per la sua attività nel settore della tutela artistica, cfr., Curzi 2010.

⁷²⁸ Emiliani 1973, p. 1616.

⁷²⁹ Cfr. Regio decreto, Napoli 3 maggio 1822, riportato in Emiliani 1978, p.243-45

il commercio artistico con l'estero. Se, come accadeva, limiti e vincoli erano posti alla proprietà privata o al libero mercato ciò avveniva in nome di interessi collettivi e di valori superiori, i quali di volta in volta presero il nome di «decoro della Nazione», di istruzione dei sudditi o di «lustro» del Museo Reale.

Durante il decennio francese il tema delle esportazioni fu trattato all'interno di due decreti, entrambi firmati dal re Giuseppe Bonaparte – rimasti in vigore fino al 1822 – ed entrambi molto sintetici⁷³⁰. Il primo, emanato il 7 aprile 1807, in merito alle esportazioni recita:

« Intanto è proibito di estrarre fuori dal regno alcun oggetto di antichità, finchè non sian prese le convenienti disposizioni, per conservare nel paese tutto ciò che può essere utile alla istruzione dei regnicoli, che si applicano a questa scienza, o servir di lustro al Museo nazionale»⁷³¹

Il motivo che spingeva il governo francese a tale provvedimento, essendoci già una tradizione giurisprudenziale messa a punto dalla precedente dinastia, si chiarisce alla luce dell'effettiva inefficacia dei precedenti bandi secondo quanto afferma Michele Arditi, direttore del Real Museo e vero protagonista della tutela nei primi decenni del secolo⁷³², in una relazione al ministro dell'Interno:

«Eccellenza, avanti che il re N.S. mettesse piede nella nostra bella e felice contrada, ebbe più volte ne' viaggi suoi diplomatici ad osservare che l'intera Europa fosse piena di oggetti di antichità usciti fuori da questo regno, e a buon conto per l'avarizia vituperevole dei nostri fosse vestita delle nostre più pregevoli spoglie»⁷³³

L'altro decreto di età francese nel quale si accenna alla materia delle «estrazioni» è del 15 febbraio 1808, in quest'ultimo si regolava la normativa degli scavi "privati" di antichità, ramo assai scottante in un regno così ricco, in tutta la sua estensione, di reperti antichi, come ormai ben sapevano da decenni

⁷³⁰ D'Alconzo 1999, p. 104-107-108, i due decreti di età francese sono discussi e ripubblicati.

⁷³¹ Real Decreto del 7 aprile 1807, a firma di Giuseppe Bonaparte, *ivi*, p.161.

⁷³² Per notizie biografiche su Arditi, cfr., Gabrieli 1938, p. 285- 305 e la voce relativa in *Dizionario biografico degli italiani*, 4, Roma, 1962, p. 38-39; Per l'attività di Arditi al Museo Reale cfr. Milanese 1998, e Milanese 2000.

⁷³³ Cfr., M.Arditi, Piano per i musei provinciali, 31 gennaio 1808

eruditi e collezionisti europei da Winckelmann a Sir William Hamilton⁷³⁴. Nel decreto presero forma sia l'obbligatorietà di una licenza di scavo che un meccanismo di sorveglianza da parte delle istituzioni di tutela (Soprintendenza e Accademia di Storia). Agli articoli 6 e 7 erano inserite le norme riguardanti l'esportazione. Si chiedeva agli accademici di segnalare gli oggetti che per la «loro eccellenza » andavano visti «come conducenti alla istruzione e al decoro della nazione[...] perché non si disperdano né sieno estratti fuori dal regno.»⁷³⁵ ed è qui che compare in embrione il vincolo del divieto all'esportazione. Qui si fermava il diritto positivo elaborato durante il decennio francese riguardo le «estraregnazioni» che riguardava, per il momento, i soli oggetti di antichità. Nessun cenno esplicito venne fatto alla Commissione – che nei fatti iniziò la sua attività piuttosto in sordina in quegli anni – fino al 1822, data in cui un nuovo decreto ne avrebbe fissato compiti e procedure attuati fino al 1861.

La Commissione di Antichità e Belle Arti.

Il 13 e il 14 maggio del 1822 due decreti reali vennero emanati per riorganizzare i settori delle esportazioni, della conservazione dei monumenti e quello degli scavi⁷³⁶, in un momento di cambiamento delle istituzioni preposte alla tutela. L'anno precedente tutto il settore degli scavi e dei musei era tornato, come nel Settecento, alla giurisdizione del ministero di Casa Reale e lo stesso Palazzo degli Studi che ospitava il Real Museo era stato giuridicamente portato al rango di «Palagio Reale», con tutte le prerogative connesse a questo stato⁷³⁷.

Il decreto che regolava le esportazioni era quello del 13 maggio, in particolare l'articolo 3 prescriveva:

«E' proibito inoltre asportare fuori dei nostri reali domini ogni oggetto di antichità o di arte ancorché di proprietà privata. Ci riserviamo di accordare il permesso di asportazione soltanto

⁷³⁴ Sulle osservazioni di Winckelmann che tutte le collezioni di vasi antichi europee fossero costituite di pezzi provenienti da Napoli, cfr., Masci 2003, p. 61-62. Su Hamilton e la sua collezione cfr., Jenkins-Sloane 1996.

⁷³⁵ Real decreto del 15 febbraio 1808 a firma di Giuseppe Bonaparte, in D'Alconzo 1999, p. 161.

⁷³⁶ Cfr., Bencivenni- Dalla Negra-Grifoni 1987, p.39-40.

⁷³⁷ Cfr., Milanese 1995, p. 200-206.

per quei tra detti oggetti che non siano di un merito tale, che possano interessare il decoro della nazione»⁷³⁸

Con l'articolo seguente era istituita, stavolta ufficialmente, la «Commissione di Antichità e Belle Arti», coll'incarico di giudicare il merito degli oggetti da esportare; nello stesso tempo venivano fissati numero e modalità di nomina dei membri. All'articolo 5, una volta stabilito a chi andavano indirizzate le domande di licenza, si specificava un dato importante:

«detta Commissione[...] a maggioranza di voti delibererà, se possa accordarsi o negarsi la chiesta permissione, e la sua deliberazione, motivata e sottoscritta da tutti, verrà a Noi rimessa per le ulteriori Nostre Sovrane disposizioni.»

Era il punto dove in maniera più esplicita si faceva riferimento alla possibilità di emettere divieti di esportazione. Agli articoli 6 e 7 veniva fissata la procedura da seguire per gli oggetti la cui esportazione era stata autorizzata (ruolo del ministro di Casa Reale, notamenti, verbali, suggelli e trasporto in Dogana) infine all'articolo 8, si sanciva:

«In caso di inadempimento di ciascuno degli articoli sopra descritti, i contravventori saranno assoggettati alle pene comminate dalle leggi in vigore, ed alla perdita di ciò che si tenti estrarre dal regno senza nostro permesso»⁷³⁹.

Si trattava, in altre parole della confisca, prevista in tutti i casi in cui si contravveniva al decreto, a cominciare dalla tentata esportazione senza licenza, vale a dire il contrabbando.

Dai primi verbali delle riunioni della Commissione, subito a ridosso dei decreti che la istituivano ufficialmente, emergono ancora delle indicazioni di non trascurabile utilità alla luce di quanto si dirà in seguito. Prima di tutto si erano chiariti due punti che bisognava trovare il modo di conciliare: da un lato la necessità della tutela, dall'altro quella, altrettanto avvertita di rispettare «la più estesa libertà» dei privati. Inoltre si aggiungeva l'esplicito riconoscimento di un'altra cosa ancora da tener presente: quello di non ostacolare il commercio di antichità e belle arti, che comunque incrementava le entrate dello stato.

⁷³⁸ Real decreto del 13 maggio 1822, firmato da Ferdinando I

⁷³⁹ *ibidem*

In età francese e fino al decreto borbonico del 1822, la Commissione fu composta da tre soli membri, sempre gli stessi, tutti esponenti della Società Reale Borbonica: Michele Arditì, direttore del Real Museo, Francesco Saverio de Rogati, giudice della suprema corte e Simon Denis, membro dell'Accademia di belle Arti, oltre che pittore di corte e insegnante di disegno di Carolina Murat⁷⁴⁰. L'unico cambiamento avvenuto tra i membri fu dovuto alla sostituzione di Denis – morto nel gennaio del 1813 – col pittore Costanzo Angelini, rimasto in commissione fino al 1822⁷⁴¹.

Non è pensabile comunque, che la Commissione, così composta, lavorasse a tutte le sue perizie con i soli tre membri, e con la cadenza delle riunioni all'incirca quindicinale. Tutte le volte che se ne presentava la necessità, in particolare per l'esame dei dipinti e del loro stato di conservazione, essa si serviva di periti esterni. La consuetudine continuò anche quando, nel 1822, il numero dei membri fu per legge portato a cinque e poi a sette nel 1852, mantenendo sempre la distribuzione tra pittori, scultori e architetti, oltre al direttore del Museo, presidente di diritto.

L'iter procedurale seguito nelle esportazioni, prevedeva che l'avvio del procedimento fosse dato dal ministero di Casa Reale o dell'Interno a seconda dei periodi⁷⁴², al quale bisognava indirizzare la richiesta di licenza per qualunque oggetto d'arte e antichità si volesse esportare. Una volta incaricata formalmente dal ministro, la Commissione procedeva nell'esame delle opere, che si svolgeva sempre nel Real Museo, in un locale separato dalle collezioni, al cui interno gli oggetti di proprietà privata non potevano essere portati senza esplicito permesso ministeriale. Esaminate le opere, la Commissione redigeva la delibera, che sottoscritta da tutti i membri era inviata al ministro competente per la decisione finale, che veniva presa con il Re in sede di Consiglio. Riguardo agli oggetti per i

⁷⁴⁰ Per la vita della commissione negli anni francesi, cfr. Castaldi 1840, 209-212.

⁷⁴¹ Su C. Angelini (1760-1853) cfr., la scheda da A. Pisauo, in Greco- Picone Petrusa- Valente 1993, p. 97-99

⁷⁴² Più dettagliatamente i Ministeri che ebbero competenza sul Museo e sulle belle arti furono quello dell'Interno fino al 1821, poi quello di Casa Reale fino al 1831, poi di nuovo quello degli Affari Interni fino al novembre 1847; da questo momento e fino al 1852 si susseguono Ministeri che variamente accorpano la competenza della Pubblica Istruzione, Affari Ecclesiastici e Agricoltura. Dal 1852 il Museo tornò al ministero di Casa Reale, o per meglio dire, alla Maggiordomia Maggiore di Casa Reale.

quali era stato ratificato il permesso di esportazione, competeva anche alla Commissione curarne l'invio in dogana per evitare qualunque tipo di manomissione a scopo di frode. Un esatto «notamento» delle opere doveva essere prodotto in accompagnamento delle opere, inoltre la Commissione era dotata di un suo sigillo che doveva essere apposto su ogni singolo oggetto. Questo bollo in ceralacca – contenente lo stemma borbonico e le leggende del sovrano e della Commissione di Antichità e Belle Arti – è quello che ancora oggi si ritrova, talvolta, sul retro di quadri sparsi per i musei d'Europa⁷⁴³. Una volta le opere in dogana, sulla scorta del notamento redatto dalla Commissione, l'impiegato del Real Museo doveva procedere alla loro consegna ai colleghi dell'amministrazione delle Finanze, con quest'ultimo atto, sia il procedimento di esportazione che il corrispondente incartamento della Commissione, potevano considerarsi chiusi. Per quanto riguarda la descrizione degli oggetti sottoposti al giudizio della Commissione, a partire dal 1822 gli incartamenti sono corredati dai «notamenti» nei quali gli oggetti sono sinteticamente descritti, sempre con le misure (in palmi napoletani). Ma se spesso tali notizie sono piuttosto generiche, nel caso di opere singolari e di molto interesse, allora le descrizioni si fanno dettagliate possono venire formulati veri e propri commenti stilistici, sono indicate attribuzioni e datazioni per i quadri di cui si proponeva l'acquisto o il divieto di esportazione, e in ogni caso qualunque notizia potesse essere ritenuta necessaria a motivare le perizie. È in virtù di tale pratica che, proprio nel caso riguardante la vendita della galleria Salerno, in mancanza di inventari precedenti, i diversi «notamenti»⁷⁴⁴ redatti, nel 1830, in occasione del sequestro dei dipinti costituiscono il materiale documentario per la ricostruzione della quadreria.

*

Sebbene ripercorso in via sintetica ci è apparso necessario seguire il cammino della legislazione relativa al patrimonio artistico, alle vicende giurisprudenziali legate alla sua tutela e quelle organizzative relative ai criteri adottati per regolamentare l'esportazione delle opere d'arte, perché si manifestasse nella sua evidenza in che modo la griglia legislativa messa a punto,

⁷⁴³ Cfr., Milanese 2014, p. 13-25.

⁷⁴⁴ I notamenti sono riportati integralmente in Appendice (II, 1,2).

apparentemente inattaccabile, venne fortemente manomessa in occasione della vendita della galleria Salerno.

La vendita della galleria fu un affare estremamente laborioso e complesso in quanto si presentava come un intricato groviglio nel quale da un lato bisognava dirimere la pregressa situazione debitoria del Principe, contratta con l'Erario e che ora si riverberava sulla successione ereditaria in favore della figlia Maria Carolina, Duchessa d'Aumale, e dall'altro la strenua opposizione della Commissione di Antichità e Belle Arti e i vani tentativi di mediazione che quest'ultima mise in atto per tentare di arginare questa perdita giudicata drammatica.

I personaggi che ruotano attorno a questa vicenda, oltre alla legittima erede, sono i professori dell'Accademia che, in qualità di periti, di volta in volta si esporranno con pareri in merito ai dipinti, e il Re, a cui viene proposto di non alienare la collezione, ma di cui è ben chiara la volontà di non effettuare alcun acquisto e che invece agevolerà la vendita concedendo da subito l'esportazione della collezione. Dietro le quinte si muovevano il Marchese del Vasto, ministro di Casa Reale, e Henry d'Orleans, Duca d'Aumale⁷⁴⁵, genero del principe Leopoldo. Nella corrispondenza il primo è indicato come il "noto personaggio" mentre il secondo è il "rispettabile Amico". In quel carteggio si trattano tutte le questioni squisitamente commerciali legate all'affare, seguito e organizzato dalla filiale napoletana dei banchieri Rotschild, in continuo contatto epistolare con il duca D'Aumale. Quest'ultimo infatti, sarà a Napoli nella primavera del 1851, per un breve soggiorno nel quale getta le basi per il futuro acquisto⁷⁴⁶. Converterà per tanto seguire la storia attraverso i documenti a nostra disposizione⁷⁴⁷.

In una nota del ministro delle Finanze indirizzata al Segretario di Stato degli affari interni, si danno ampie rassicurazioni in merito ai dipinti della

⁷⁴⁵ Per la biografia del Duc d'Aumale cfr., Cazelles 1984; Il 25 novembre 1844 sposa a Napoli la cugina Maria Carolina principessa di Salerno, ivi p. 123

⁷⁴⁶ Il carteggio è conservato nell'archivio della Biblioteca del Musée Condé a Chantilly nel *Dossier Salerne*, NA 37/6 la cui trascrizione è in Appendice IV.

⁷⁴⁷ I documenti che meglio riportano la vicenda della vendita nelle sue tappe salienti, e le relative proposte della Commissione di Antichità e Belle Arti sono quelli conservati in ASNa, Casa Reale Amministrativa, inv. III Maggiordomia Maggiore, fs. 2125, e ASSAN, XIX B3, 1.6, trascritti in Appendice III, a cui si rimanda per tutta la trattazione.

collezione Salerno, sulla loro custodia e soprattutto si ribadisce il divieto che questi possano essere rimossi⁷⁴⁸. In queste brevi righe si può interpretare l'interesse del ministero delle Finanze a che si vigili sui quadri che, in pegno al museo, da soli costituiscono la garanzia patrimoniale su cui può rivalersi lo Stato a fronte dei debiti contratti dal Principe con l'Erario.

Dopo circa undici anni, nei quali la collezione è diventata parte integrante della Pinacoteca del Real Museo Borbonico, alla morte di Leopoldo di Borbone, la successione ereditaria e il destino della quadreria ad esso connesso si ripropone come un problema di difficile soluzione. Una lettera del «Vicario Generale per gli Affari della successione di S.A.R., il defunto principe di Salerno» Domenico Cosenza, indirizzata al ministro della pubblica Istruzione, e datata 30 gennaio 1852 leggiamo che:

« Tra gli effetti mobili appartenenti alla successione di S.A.R. il Principe di Salerno, vi è una collezione di quadri di prestantissimi autori e molti mosaici che trovansi da più anni depositati presso questo Real Museo Borbonico.

Il Duca d'Aumale marito di S.A.R. l'unica figlia dell'augusto defunto ed erede di lui beneficiata che ho l'onore di rappresentare, si è compiaciuto di manifestarmi di aver implorato ed ottenuto da sua Maestà il Re il permesso di estrarli dal Regno onde poterli più agevolmente esitare in vantaggio della oberata successione essendosi cosa molto ardua trovare qui degli amatori solvibili i quali attendessero allo acquisto di quei capolavori. Mi permetto perciò pregare S.E. a benignarsi di procurarmi la spedizione in forma regolare del Regio Placito onde poterne fare uso nelle occorrenze»⁷⁴⁹

Stando a quanto affermato apprendiamo che il duca D'Aumale, presentandosi come l'acquirente meglio qualificato, data la difficoltà a reperirne di altrettanto solvibili è riuscito ad ottenere dal re, in tempi effettivamente brevi, il permesso di esportare i «quadri di prestantissimi autori», cosa assai difficile da ottenere stando alle linee guida applicate dalla Commissione di Antichità e Belle Arti. Una laconica nota emessa dal ministero dell'istruzione, prende le distanze dall'affare sottolineando che, trasferite le competenze del ministero sul Real Museo Borbonico a quelle della Soprintendenza di Casa Reale ora le cose sono nelle mani del Maggiordomo Maggiore e del Ministro delle Finanze⁷⁵⁰. Da questo

⁷⁴⁸ Cfr., Appendice III, (doc.1)

⁷⁴⁹ Cfr., Appendice III (doc.2)

⁷⁵⁰ Cfr., Appendice III, (doc.3)

momento in poi il Marchese Del Vasto, “il noto personaggio”, giocherà un ruolo decisivo a che l’acquisto per conto del duca di Aumale si concretizzi.

Naturalmente la Commissione allertata da questi primi, ma decisivi passi che mettevano in moto il meccanismo della vendita, a breve giro replicano, appellandosi al re:

«Sire, la Comm. Di antichità e belle arti nella idea che si va a mettere in vendita la famosa collezione di quadri di S.A.R. il Principe di Salerno, con facoltà agli acquirenti di esportarli dal Regno, si è creduta in dovere di esporre che qualora ciò si effettuasse verrebbe a soffrire il decoro del paese, e sarebbe privato il R. Museo di que’ capolavori, che non si trovano finora nella sua Pinacoteca che veniva supplita in certo modo la mancanza trovandosi nello stesso edificio depositata la collezione del lodato R. Principe. Quindi si limita a proporre l’acquisto di quelle opere soltanto che sono di prim’ordine e fanno gravissima mancanza nella R. quadreria, al n° di 21 descritti nell’annessa nota (che pagandosi secondo i prezzi minimi della quadreria di S.A.R. importerebbero d.ti 43.200); la supplica vivamente V.M. affinché prenda in considerazione le ragioni di decoro e di lustro non solo del suo R. Museo Borbonico, ma ancora del suo Reame, si degni di disporre lo acquisto con pagarsene a rate annuali da fondi assegnati a garantirsi l’acquisto»⁷⁵¹.

In questo lungo documento la Commissione enumera una serie di valide ragioni tendenti a dissuadere il re dai suoi intenti che, come prima cosa andrebbero a danno del “decoro del paese” oltre che, privare di opere di prim’ordine la Pinacoteca. Pertanto, immaginando un margine alla trattativa, propongono un elenco composto di soli ventuno quadri, di capitale importanza che aggiungerebbero “decoro e lustro” non solo al “suo Museo” ma a tutto il Regno. Dopo questa proposta, la Commissione passa ad argomenti più efficaci sulla scorta degli antichi documenti. La relazione ripercorre le tappe della formazione della raccolta perché evidenzia subito che nella nota dei quadri antichi di S.A.R., compaiono i dipinti acquistati a Roma prima del 1806, per conto della corte da Domenico Venuti e depositati a Palazzo Farnese, come si rileva dall’estratto del verbale d’inventario fatto nel 28 febbraio del 1806, in seguito agli ordini del Cardinale Fesch, allora ambasciatore di Francia a Roma. Inoltre, cosa ancor più importante, ne risultano 14 che, stando a quanto Benedetto Castellano afferma, risultano provenire dalla «Casa Farnese», anche se la acclusa nota degli acquisti da compiere ne riporta solo 11. Si accenna al successivo trasporto dei

⁷⁵¹ Cfr., Appendice III, (doc.4)

quadri da Palazzo Farnese a Napoli, alla sistemazione provvisoria nel Palazzo di Francavilla, per essere poi smistati tra il Real Palazzo ed il Museo. A questo punto la Commissione tocca un punto, a tutt'oggi ancora non chiaro:

«Sarebbe a vedersi se l'Augusto sovrano Ferdinando I manifestasse intesa di donare assolutamente i mentovati quadri a S.A.R.; ovvero concedergliene semplicemente l'uso. Ed anche quando si verificasse aver avuto luogo una donazione assoluta, rimane a vedersi se possa questa menarsi buona pe' quadri provenienti dall'eredità farnesiana, che per tale provenienza non potevano alienarsi.»⁷⁵²

Si punta, con tali affermazioni, a riflettere sulla natura giuridica su cui sarebbe basata la donazione di Ferdinando I a favore del figlio Leopoldo e come quest'ultimo, in virtù della presenza dei dipinti di provenienza farnesiana, non fosse da considerarsi che un mero usufruttuario di un gruppo di dipinti facente parte di una raccolta a tutti gli effetti inalienabile. Accluso a questa relazione, che in alcuni momenti assume il tono di una petizione al re, sono allegati una copia dell'inventario fatto redigere dal cardinale Fesch a Roma e uno stralcio di inventario di Palazzo Reale di Napoli dove compaiono alcuni dipinti che poi ritroviamo in collezione Salerno. A completare questa sorta di dossier, giunge una lettera di Benedetto Castellano che fornisce l'elenco, secondo sua memoria, dei quattordici quadri Farnese tra i quali il restauratore inserisce anche i ritratti di Mireveldt, tre paesaggi "scuola di Castiglione" e una tavola di Bronzino⁷⁵³.

Questo primo approccio della Commissione tesa, per quanto possibile, a far recedere il sovrano dai suoi intendimenti, non sortisce gli effetti auspicati. Il 15 aprile, allora, ci si rivolge al Principe di Bisignano che rivestendo il ruolo di Maggiordomo maggiore di sua maestà forse si crede possa intercedere a favore della causa. I firmatari e membri della Commissione di Antichità e Belle Arti, in quel momento erano il principe Sangiorgio, direttore del Museo, l'archeologo Giulio Minervini e il pittore Camillo Guerra, i quali ritornano sui alcuni temi e affinano la proposta d'acquisto che secondo loro il re dovrebbe compiere:

«una circostanza straordinaria pone in vendita la famosa collezione di quadri appartenente alla eredità di S.A.R. il fu Principe di Salerno; ed essendosi superiormente sancito che i capolavori che la compongono possansi liberamente estrarne dagli

⁷⁵² Cfr., Appendice III,(doc.4)

⁷⁵³ Cfr., Appendice III,(doc.5)

acquirenti, la Commissione di Antichità e Belle Arti, messa da S.M. come a tutela della gloria delle Belle Arti in ordine al Paese, e in ordine al suo Real Museo Borbonico non può rimanere indifferente in cosiffatto rincontro; poiché se per disavventura tali opere passassero in terra straniera, ciò non sarebbe che a scapito della gloria di questo suolo, e molto più a danno di questo R. Museo; il quale avendo tenuti esposti nelle sue sale per tanti anni simili famosi dipinti, questi furono come quasi incarnati alla Proprietà Reale, e ciò tanto più tornava a gloria del R. Museo e letizia del culto osservatore, in quanto che, si vedeva mancare in quello qualche prezioso nome alla collezione, lo ritraeva in questa del Principe di Salerno; talché il desiderio di una completa Pinacoteca veniva di molto a temperarsi. »

La commissione appare conscia di ciò che si sta cercando di fare per mettere a punto la vendita; nei fatti essa è resa impotente dal Re che la sta esautorando proprio dal ruolo per cui era stata preposta. Di fronte a una tale perdita, molto diplomaticamente, la commissione attribuisce nella propria petizione a una circostanza straordinaria la messa in vendita dei quadri, ribadendo che essi possono essere liberamente estrarregnati da coloro che li acquistano, sottolineando così la drammatica contraddizione che non può lasciarli indifferenti. Questa volta lo scritto con maggiore veemenza mette il governo di fronte al danno che ne riceverebbe la gloria del paese e del Real Museo, che agli occhi dell'Europa vende dipinti ormai «come quasi incarnati alla Proprietà Reale». E' chiaro che gli anni trascorsi nel museo hanno reso la collezione Salerno una parte integrante di esso, aggiungeremmo indispensabile se, secondo i commissari, molti dei suoi dipinti erano necessari « talché il desiderio di una completa Pinacoteca veniva di molto a temperarsi.» Stando così le cose, Camillo Guerra, nelle pagine della relazione, fa presente :

« che conosce molto da vicino il positivo merito dei dipinti messi in vendita, per averli tenuti in cura speciale, per ordine della sempre cara memoria del sullodato principe, e conscio d'altronde de' vuoti che molti de' citati dipinti potrebbero riempire nella R.le Pinacoteca, perché in atto si sta occupando dell'ordinato elenco degli autori di prim'ordine mancanti in ciascuna scuola, richiama tutta l'attenzione di questo Consesso a prendere in seria considerazione un simile avvenimento, il quale in esso a profitto potrebbe recare gran gloria al Re N.S. ed arricchire il R. Museo di opere che manca, e delle quali difficilmente si porgono occasioni di compra. E fa di più osservare il Cav. Guerra che oltre al privare il paese di molti notabili autori, in quanto alle opere di Salvator Rosa che ha riempito il mondo di sua fama, sarebbe cosa lamentevole se la R. Quadreria non possedesse i di lui distinti lavori, e la terra che gli a dato i natali non potesse indicare allo straniero qualche capolavoro di questo suo figlio così glorioso.»⁷⁵⁴

⁷⁵⁴ Cfr., Appendice III (doc. 6)

Il pittore, che dal 1830 era responsabile della manutenzione e dei restauri della galleria Salerno, si dimostra ben consapevole del valore di quei dipinti e, in quegli anni in cui si sta tentando di mettere a punto un criterio espositivo della Pinacoteca che seguisse l'ordinamento lariano per scuole, appare ben conscio dei vuoti che essa andrebbe a patire. Secondo il suo parere un esempio eclatante sarebbe costituito dai dipinti di Salvator Rosa che, se venduti, priverebbero il museo di pregevoli capolavori e al tempo stesso priverebbero la sezione della "scuola napoletana" di un artista cui la città aveva dato i natali.

Avendo i membri della Commissione compreso, dunque, che non sarebbe stato possibile sventare del tutto l'operazione della vendita tentarono di operare una scelta all'interno della collezione. Pertanto si fa seguire un elenco dei dipinti da sottrarre alla vendita: in questa occasione ci si imbatte in uno di quei notamenti, che data la complessità dell'operazione, presentano oltre alle misure e alla materia, indicazioni e note critiche interessanti. Tra i primi della lista di "scuola Italiana" compare la tavola ritenuta di Daniele da Volterra, che proprio in virtù di questa attribuzione risulta imperdibile infatti : «Si avverte che di questo Autore non esistono che quattro o cinque quadri ad olio per tutto il mondo, e diversi anni fa la Pinacoteca di Firenze per averne uno ed era "la strage degli innocenti", fu costretta a comprarla con ingente somma l'unica che esisteva in Volterra.»⁷⁵⁵ . Nel caso del dipinto di Federico Barocci si usa la definizione di «abbozzo interessantissimo e degno solo delle grandi Regie Pinacoteche»⁷⁵⁶ . Si intende salvare, oltre questi ultimi, i dipinti di autori come Bronzino, Lionello Spada, Guido Reni, Guercino, Cagnacci e Salvator Rosa. Non appaiono invece in elenco quelli di Annibale Carracci. Per le scuole straniere si menzionano i due ritratti di Mireveldt , la *Cena in Emmaus*, ritenuta di Gherardo delle Notti e una veduta di Hakert.

⁷⁵⁵ Cfr., Appendice III, (doc. 7)

⁷⁵⁶ Ivi.

Peraltro, mentre la commissione lavorava in tal senso, già il 6 marzo, cioè da più di un mese, il duca d'Aumale che, come abbiamo accennato, era parallelamente in contatto con la filiale napoletana della banca Rotschild, si teneva periodicamente al corrente sulla conduzione della trattativa relativa all'affare della vendita⁷⁵⁷. In una minuta il duca dà disposizioni in merito all'acquisto: egli desidera che l'asta sia seguita per suo conto da una persona di fiducia, che mediante il catalogo della vendita con i numeri corrispondenti ai dipinti, da lui precedentemente indicati, e tenendo conto del budget messo a disposizione si possa procedere all'acquisizione. Per concludere desidera che a cose fatte i quadri gli vengano inviati in Inghilterra nella maniera più sicura.⁷⁵⁸

La risposta non tardò ad arrivare e il 9 marzo il banchiere comunicò che la vendita della galleria Salerno avrebbe avuto luogo con certezza, e che sarebbe stata seguita da una persona di loro fiducia, assicurando tutta l'assistenza da lui richiesta.

La vendita dunque avrà luogo e, a quanto pare, anche in tempi brevi se il Duca risulta essere presto in possesso delle bozze del catalogo della vendita⁷⁵⁹ che Stanislao d'Aloe stava redigendo in quei mesi. Inoltre, il Duca non si mostra interessato subito all'acquisto della intera collezione: la cifra stanziata in un primo momento, solo 20.000 ducati, sarebbe servita ad acquistare solo i quadri della lista fornita (che poi sarà incrementata l'anno successivo).

A partire dal 19 aprile 1852, come recita il frontespizio del catalogo, si effettuò la vendita della galleria dei dipinti e la collezione di antichità del Principe di Salerno a Napoli al Palazzo degli Studi. L'asta andò però deserta e i dipinti invenduti perché si tese a scoraggiare acquirenti di singoli dipinti: in tal modo si sarebbe evitato un progressivo impoverimento della raccolta che, privata dei suoi capolavori, non avrebbe più costituito una grande attrattiva e dunque neppure un valido cespite che

⁷⁵⁷ Cfr. Appendice (IV) *Dossier Salerne* NA 37/6

⁷⁵⁸ Cfr. Appendice (IV) *Dossier Salerne* (doc.1)

⁷⁵⁹ Si tratta di D'Aloe 1852, le bozze del catalogo e altre due copie a stampa sono nel *Dossier Salerne* nell'Archivio della Biblioteca di Chantilly.

lo Stato tratteneva fino a che non di fosse risolta la vicenda economica del defunto Principe. Un'altra ragione risiede nel tentativo di cautelarsi da eccessive critiche da parte dell'opinione pubblica smembrando senza criterio alcuno una raccolta giudicata di straordinaria importanza.

Gli eventi sembravano dunque far guadagnare tempo prezioso alla commissione che, dopo aver pronunciato inascoltati appelli ai valori del decoro e della gloria nazionale e dopo essersi pronunciata con valutazioni squisitamente artistiche scese sul terreno, venale e arido, della valutazione strettamente economica di questi dipinti che nell'incartamento prodotto portano una doppia stima: una relativa al valore nel caso in cui il dipinto fosse stato venduto "staccato" e uno relativo, "complessivo", se la collezione fosse stata acquistata in blocco. Un asterisco accompagnava quelli di cui era reputato impossibile fare a meno. La lista è sempre quella dei ventuno dipinti, cui stavolta si aggiungono, in un elenco a parte, quelli Farnese seguiti da quei pochi di scuole straniere già menzionati. Va detto che le valutazioni sono realmente incoraggianti se pensiamo che il prezzo della *Venere* di Annibale Carracci da 36.000 ducati passava a 18.000 se venduto insieme a tutti gli altri. Seguendo questo criterio si determinava che procedendo all'acquisto dei ventuno quadri il valore sarebbe risultato di 109.000 ducati rispetto a quello in complesso di 43.200 ducati. I dati di questo elenco andavano ad incrociarsi con le valutazioni estetiche in una successiva lista. Ma il tentativo di sedurre il Re con proposte così allettanti fallì: il fascicolo reca in calce la nota stilata con inchiostro rosso «Sua maestà non ha trovato luogo a risolvere»⁷⁶⁰.

Il 1853, anno che può considerarsi una fase interlocutoria di questa lunga questione, si apre con una dichiarazione nella quale il sovrano è costretto a dichiarare che:

« attesa la ristrettezza di mezzi nelle R. li finanze e nella R. le Casa, non ha trovato nulla a risolvere circa l'acquisto proposto de' quadri, e per le difficoltà che s'incontrerebbero, vuole che non si produca alcun reclamo di proprietà. Finalmente nel confermare la sovrana adesione per la vendita e per la

⁷⁶⁰ Cfr., Appendice III, (doc.8-9)

estraregnazione , ordina che la d.a vendita si faccia ove i quadri si trovano, adottandosi tutte le precauzioni per preservare i quadri della R. Pinacoteca. »⁷⁶¹

La casa regnante attraversa una fase economica difficile per cui l'esportazione e la vendita vengono confermate. L'acquisto dei quadri, inoltre, pone anche tra i vari problemi quello del reclamo di proprietà, in quanto, non va dimenticato, la raccolta è un lascito che la Duchessa d'Aumale, unica erede, ha accettato. Si procedette dunque a ripercorrere i titoli vantati per il possesso della collezione e si ipotizzò, in assenza di documenti specifici, a che titolo essa sia entrata in possesso di Don Leopoldo. Venne citato nuovamente Benedetto Castellano considerato la memoria storica, forse perché da lungo tempo restauratore dei dipinti reali, che nuovamente ricostruì l'ossatura della collezione così come anche noi la conosciamo. Per quanto riguarda il nucleo più antico, si reputò necessario documentare la nullità della donazione di Ferdinando I a Leopoldo, in virtù dell'inalienabilità dei dipinti stabilita dagli antichi Maggioraschi. Per il gruppo appartenente agli acquisti di Domenico Venuti, non appartenente al Maggiorasco, si sarebbe dovuto stabilire se si fosse trattato di una donazione di fatto oppure dichiarata. Per gli "acquisti del decennio" (ossia dell'epoca dei Murat) o posteriori non esisteva invece la possibilità di rintracciare alcuna documentazione. Alla luce di ciò risultava ben difficile, forse nullo, sostenere un reclamo di proprietà.

L'ultimo problema sollevato dal direttore del Real Museo Sangiorgio, era in merito all'organizzazione dell'asta che il Marchese del Vasto insisteva a voler tenere nelle sale della galleria, anche se queste erano le ultime della Pinacoteca.

Ci avviamo all'epilogo, e il 1854 è l'anno decisivo in cui si decide il destino della collezione del Principe di Salerno. Fino al giorno della vendita, il 10 giugno, le relazioni epistolari e i documenti si infittiscono a testimonianza dell'interesse delle parti coinvolte e della volontà condivisa di condurre in porto l'affare. La Commissione di Antichità, ormai neutralizzata dalle disposizioni della Corona, si colloca sullo sfondo della

⁷⁶¹ Cfr., Appendice III, (doc. 10)

vicenda, mentre assurgono a ruolo di protagonisti coloro che dovranno intervenire economicamente nell'affare.

Il 25 gennaio 1854, da Casa Reale, il principe di Bisignano, indirizza al direttore del Museo e alla Commissione una lettera nella quale si esplicitano definitivamente le regie volontà in ordine all'annosa questione:

«Analogamente alle premure fatte da D. Domenico Cosenza, Vicario generale per gli affari della successione di S.A.R. il defunto Principe di Salerno, Sua Maestà ha confermato la sua sovrana adesione già esternata a S.A.R. il Duca di Aumale, tanto per la vendita all'incanto de' quadri e degli oggetti di musaico e marmo appartenuti alla eredità del defunto, e che trovansi depositati in cotesto R. Museo, quanto per la estraregnazione di quegli tra' cennati oggetti di antichità e d'arte che i compratori decidessero di esportare»⁷⁶²

Compagno per la prima volta, in un documento ufficiale, i nomi del curatore della successione Salerno e del Duca d'Aumale cui è stata comunicata la sovrana adesione per la vendita all'incanto della galleria e la relativa autorizzazione a esportare all'estero i quadri, che dovranno essere riuniti al Museo con quelli ancora a casa del Principe. La lettera prosegue e, rivolta alla commissione, comunica decaduta qualsiasi delle proposte da essa prospettate nelle relazioni del 1852.

La questione però era ancora lungi dall'essere chiara. Aumale era stato probabilmente identificato sin dal primo momento, dal Marchese del Vasto e da Casa Reale, come l'acquirente che in virtù della posizione economica e per i legami familiari presentava le migliori garanzie. Ma questa non era una vendita qualsiasi, bisognava orchestrare l'acquisto di una eredità oberata da debiti e al tempo stesso svincolare dalle casse dello Stato la dote versata dall'Imperatore d'Austria in occasione del matrimonio della figlia, l'Arciduchessa Maria Clementina, con il Principe Leopoldo. Queste in sostanza le questioni legali da superare che renderanno opportuna la figura di un prestanome per l'acquisizione dei lotti da parte del duca. Va sottolineato anche che durante i mesi in cui il marchese del Vasto, con l'appoggio della banca Rotschild, metteva a punto una serie di strategie perché l'affare non presentasse falle o cavilli di legge sui quali alcuni

⁷⁶² Cfr. Appendice III (doc.11)

potesse in futuro rivalersi, il Duca d'Aumale non si mostrava comunque intenzionato ad acquistare la collezione in toto.

Si comprende bene come questo fosse un difficile scoglio da superare. Allo scopo di superarlo ci si prodigava da Napoli a far pervenire al Duca allettanti proposte d'acquisto della collezione completa, facendogli paventare un possibile fallimento dei suoi intenti se l'asta avesse visto altri acquirenti interessati alle opere che lui aveva scelto di acquisire.

Il duca dal primo momento aveva manifestato un esclusivo interesse per la *Venere* di Annibale Carracci; in seguito, dietro forti insistenze, la lista delle preferenze si era estesa a 17 dipinti fra i quali *la Madonna del velo* del Fattorino, il Daniele da Volterra, i ritratti di Pulzone, gli emiliani, sei Salvator Rosa, il Sassoferrato, i due piccoli dipinti di Ingres, i Mireveldt, la Cena di Gherardo delle Notti, il Van Dyck e due paesaggi ritenuti di Claude Lorrain, il tutto per la cifra di 44.300 ducati⁷⁶³. Dopo diversi tentativi tesi a far riflettere Aumale sulla poca convenienza di un acquisto al dettaglio per tale cifra, rispetto al vantaggio dell'acquisto complessivo della collezione per 100.000 ducati circa, alla lunga la proposta viene accolta dal Duca.

Al tempo stesso, nonostante queste trattative diano il segno che si era in presenza di una vendita pilotata, la notorietà della collezione non passò del tutto inosservata: risale al 18 aprile del 1854 una richiesta inoltrata al principe Bisignano da parte dell'incaricato d'affari di Sua Maestà Britannica perché si compiacesse di fargli pervenire dodici copie del catalogo in occasione dell'imminente vendita. La risposta da parte del ministro fu quanto mai evasiva. Bisignano si espresse con diplomazia proferendo che «con sommo rammarico vedesi inabilitato di secondare le sue premure in riguardo alle note che desiderava de' quadri appartenenti

⁷⁶³ Cfr. Appendice IV

all'eredità di S.A.R. ..., da poi che detta R. Casa non prende alcuna ingerenza in questo affare »⁷⁶⁴.

A tenere sulla corda il Duca d'Aumale giungeva anche una lettera di Rotschild, a due giorni dall'inizio della vendita, con cui il banchiere informava il suo cliente che la concorrenza sarebbe stata molto forte e che si vociferava di un compratore anonimo il quale, seriamente interessato, aveva presentato una lista di preferenze composta in sostanza da molti dei dipinti a cui il Duca teneva particolarmente.

La vendita si concluse il 9 settembre, come testimonia un dettagliatissimo verbale⁷⁶⁵ nel quale opera, come prestanome per conto del Duca e della banca Rotschild, tale Nicola Carfora. La cessione sarà perfezionata in forma ufficiale, alla fine di ottobre nel Real Museo Borbonico alla presenza di tutti i diretti interessati per dare il via all'imballaggio delle opere. Di lì a poco le casse contenenti "la preziosa galleria del principe di Salerno" lasceranno definitivamente Napoli.

⁷⁶⁴ Cfr., Appendice III,(doc.14-15)

⁷⁶⁵ Cfr., Appendice III,(doc.30)

7.1 L'acquisto del Duca D'Aumale e la dispersione dei dipinti "moderni"

La Commissione di Antichità e Belle Arti, espletate le procedure legali di sua competenza consistenti nel sorvegliare che i dipinti fossero incassati secondo il notamento, nel redigere un verbale e nell'occuparsi delle pratiche in dogana perché l'estraegrazione avvenisse secondo norma, congedava il 24 novembre 1854 la collezione di Leopoldo di Borbone. La banca Rothschildt supervisionava, in parallelo, tutte le operazioni mentre i dipinti, assicurati in 83 casse, venivano imbarcati a bordo del "Tiber"⁷⁶⁶ per salpare alla volta di Liverpool ed essere consegnati al nuovo proprietario: Henry- Louis Orléans duca d'Aumale⁷⁶⁷. Il viaggio dei dipinti da Napoli a Liverpool, organizzato con la massima attenzione e sicurezza, secondo la indicazioni che quest'ultimo aveva impartito al corrispondente Rothschildt a Napoli, veniva monitorato lungo la traversata per tutto il mese di dicembre, finché il 30 di quel mese la compagnia Stream Ship, che aveva in carico l'operazione, comunicava come entro pochi giorni le casse contenenti dipinti, statue e mosaici, sarebbero state consegnate a Twickenham presso Londra.

A seguito delle drammatiche vicende politiche determinate dalla rivoluzione in Francia nel febbraio del 1848; il Duca, allora governatore militare d'Algeria, lasciava con la famiglia Algeri per raggiungere l'Inghilterra, dove avrebbe vissuto in esilio per più di ventidue anni. In un primo momento abitò a Claremont, nel Surrey, ospite presso la residenza del Re del Belgio, Leopoldo di Saxe-Cobourg (1790-1865), suo cognato in quanto sposo di Louise d'Orléans (1812-1850) sorella del Duca. In seguito si trasferì, entro l'estate del 1852, a

⁷⁶⁶ Tutto l'incartamento relativo al viaggio della collezione e la relativa Nota di imbarco, sono conservate nell'Archivio presso la Biblioteca del Musée Condé a Chantilly (NA 37/6). Da ora cfr., Appendice IV

⁷⁶⁷ Henry d'Orléans, quinto figlio di Luigi-Filippo (1773-1850), re di Francia e di Maria-Amelia di Borbone (1782-1866), ricevè il titolo di duca D'Aumale alla nascita, il 17 gennaio 1822. Suo padrino e prozio, Luis-Henry-Joseph di Borbone (1756-1830), principe di Condé, che non avendo più eredi diretti, dopo l'esecuzione del figlio, il duca d'Enghien (1772-1804), lo lascia erede dei possedimenti di Chantilly nel 1829. Per la biografia del duca d'Aumale, cfr., Cazelles 1984.

Twickenham, nei pressi di Londra, dove era stata approntata la residenza che prese il nome di Orléans House, li:

«il réunit ses souvenirs et ses œuvres d'art. Il fera construire une galerie pour ses tableaux et une bibliothèque pour ses livres»⁷⁶⁸.

Tuttavia, a causa delle traversie politiche, gli anni in Inghilterra non furono dei più semplici, infatti dopo l'iniziale sequestro dei beni, Aumale poté ottenere che essi fossero sbloccati e nel 1851 riusciva a far trasferire, tramite Couturié, suo amministratore in patria, tutte le sue rendite presso la Banca Coutts a Londra⁷⁶⁹, sebbene, proprio durante il soggiorno a Napoli, in occasione della morte del Principe di Salerno, aveva ricevuto la notizia che per decreto era costretto a vendere le sue proprietà terriere⁷⁷⁰. Per altro, nello stesso anno, com'è noto, prendeva anche il via la lunga ed estenuante trattativa per l'acquisizione della quadreria del suocero, il Principe di Salerno, per cui :

«Le duc d'Aumale, héritier par sa femme, était fort embarrassé. Il vivait alors exilé en Angleterre, privé d'une partie de ses bien confisqués par le gouvernement impérial.

Déjà bibliophile passionné, il n'avait pas encore manifesté un goût particulier pour les œuvres de l'art.»⁷⁷¹

Alla luce di quanto detto appare comprensibile l'iniziale perplessità del Duca nell'imbarcarsi in un così complesso affare; perplessità dovuta da una parte alle sue momentanee difficoltà nel poter disporre dei propri capitali, dall'altra nell'aggiungere all'interesse per i volumi antichi quello per le opere d'arte. Sappiamo però che già a Orléans House il Duca si apprestava a far sì che i preziosi volumi e i dipinti avessero degna collocazione: in una biblioteca i primi, mentre per i secondi si intendeva che fossero esposti in una galleria, ambedue spazi creati per l'occasione. Infatti:

⁷⁶⁸ Cfr., Cazelles 1984, p. 168

⁷⁶⁹ Ivi, p. 147

⁷⁷⁰ Ivi, p. 150

⁷⁷¹ Cfr., Lemonnier 1923, p.96

«C'est là que, face à l'inaction forcée, le soldat se fait collectionneur; très vite livres rares, manuscrits précieux, dessin de maîtres et, bien sûr, tableaux, deviennent si nombreux qu'une aile doit être ajoutée à la demeure anglaise [...]»⁷⁷².

In quel periodo, ai dipinti che costituivano i primi acquisti del Duca, si aggiungono nella residenza inglese anche i quadri provenienti dalla collezione Salerno: l'inventario di Orléans House a Twickenham, redatto dal 1853 al 1872, dà una panoramica esaustiva sulle opere acquistate prima del rientro in Francia.

Sin dal momento in cui i dipinti napoletani sbarcarono a Liverpool il Duca d'Aumale sembra essere stato in contatto con Dominic Colnaghi (1790-1879), tra i più celebri mercanti d'arte londinesi, che il 2 febbraio forniva, in una breve nota, «un'idée des prix des tableaux»⁷⁷³ consistente nella valutazione in sterline di circa ventisei tra i quadri antichi, evidentemente ritenuti tra i più rimarchevoli. Tra essi comparivano ovviamente la *Venere* di Carracci, valutata 2500 pounds, il gruppo dei tredici Salvator Rosa stimato 6000, seguiti poi dalla *Deposizione* di Daniele da Volterra, dagli emiliani, dalla *Madonna del velo* ed altri con quotazioni sensibilmente più basse dai 1500 pounds, fino ai 200 del Sassoferrato e dei due Paesaggi ritenuti di Claude. Non è chiaro a che titolo venne richiesta a Colnaghi questa immediata valutazione, ma si può supporre che il Duca volesse sondare quale tipo di interesse potevano suscitare sul mercato londinese i quadri già del Principe di Salerno. D'altronde è pur vero che, nonostante il duca d'Aumale si fosse aggiudicato una notevole collezione, la sua prima intenzione era stata quella di acquistare solo la grande tela di Annibale Carracci; infatti in una nota appuntata sul dorso di una lettera datata 17 luglio 1854 indirizzata all'Orléans, nella quale vengono descritti i dipinti con alcune valutazioni di carattere estetico si legge, a proposito della *Venere*, un perentorio commento: « La perle de la collection. La seule chose importante et urgente est d'enlever la *Venus* de la collection »⁷⁷⁴.

⁷⁷² Cfr., Garnier-Pelle 1997, p. 16

⁷⁷³ Cfr. Dossier Salerne, NA 37/6, 2 febbraio 1856, lettera di Colnaghi al duca d'Aumale.

⁷⁷⁴ Cfr., Appendice (IV)

Già nel 1856, a un anno dall'arrivo della collezione Salerno, risalgono i contatti che Colnaghi prende, per conto di Aumale, con la casa d'aste Christie's per venderne i dipinti "moderni". Si propose allora l'11 marzo come data indicativa e una successiva sessione, che sarebbe dovuta cadere verso la metà di giugno, per qualche dipinto di Salvator Rosa. Sembra comunque di capire da quelle lettere, vergate in un francese talvolta fallosso e in una grafia poco chiara, che Colnaghi cercasse di persuadere il Duca a vendere i quadri antichi più importanti. In una di quelle missive, datata 9 febbraio 1856, il mercante insinuava il dubbio nel Duca che la vendita di quadri di media qualità potesse rivelarsi un fallimento. "Il y a eu deux ou trois ventes chez Christie ...de Tableaux de moyenne excellence et ..il nont trouvè que des prix très modestes". Qualche giorno prima, invece, lo stesso Colnaghi aveva avanzato la possibilità di interessare la Royal Scottish Accademy per "ce Tableaux superbe [sic]": appare chiaro come l'interesse dell'intermediario fosse di concludere un affare in cui ci fossero cifre che gli garantissero una lauta provvigione.

Il Duca operò invece una scelta all'interno della collezione appena acquisita privilegiando le opere del XVI e XVII secolo. La vendita all'asta si concretizzò il 10 gennaio 1857⁷⁷⁵, e in essa Henry d'Orléans presentava i settanta quadri moderni di cui intendeva disfarsi, tutti appartenenti al nucleo della collezione Murat dalla quale il Duca trattenne per sé venti dipinti: *Le tre età dell'uomo* di Gérard, *Paolo e Francesca* di Ingres, le tre piccole vedute del castello di Neuilly, due opere di Lemasle, le dieci vedute di Napoli e dintorni di Rebell, i due grandi panorami di Napoli di Simon Denis e un dipinto di Nicolas-Didier Bouquet *Passaggio del Po sotto Piacenza*, illustrante la campagna d'Italia di Napoleone Bonaparte. Queste tele lo seguiranno, nel 1871, a Chantilly a testimonianza dell'interesse per il paesaggio neoclassico e il vedutismo napoletano.

Gli altri dipinti, prima del trasferimento in Francia, continueranno ad adornare Orléans House, anch'essa divenuta a poco a poco una sorta di piccolo

⁷⁷⁵ Cfr., Appendice IV, Catalogue. January 10, 1857

museo meta di amatori d'arte. E' in occasione della visita dei membri del Fine Arts Club of London⁷⁷⁶ che riconosciamo alle pareti la *Maddalena* di Francesco Albani, il gruppo di Annibale Carracci con la *Venere e gli Amorini*, la *Sacra Famiglia* del Sassoferrato, il *Cristo coronato di spine* di Lionello Spada e i sei Salvator Rosa di soggetto religioso; dipinti ormai entrati a tutti gli effetti nella collezione del Duca d'Aumale, intenzionato a continuare la tradizione familiare degli Orléans e mantenere alto il prestigio artistico della Francia all'estero. Al ritorno in patria il Duca si dedicò personalmente – dopo aver ripreso il progetto giovanile di ricostruire il castello di Chantilly, per poter ospitare degnamente le opere d'arte in suo possesso – a curare e dirigere la disposizione della totalità dei quadri nelle sale di quello poi che diverrà alla sua morte nel 1896, il Musée Condé.

⁷⁷⁶ Cfr., *Description sommaire des objets d'arts faisant partie des collections du duc d'Aumale exposés pour la visite du Fine Arts club, le 21 mai 1862*. Londres: Wittingham et Wilkins, 1862, 83 p.

Conclusioni

Riteniamo che questo studio, sia per soggetto che per la metodologia applicata, possa costituire un'apertura ad ulteriori approfondimenti sul collezionismo napoletano e i suoi rapporti d'oltralpe negli anni della Restaurazione. Se, circa vent'anni orsono, la mostra *Civiltà dell'Ottocento a Napoli*, aveva avviato la strada per un nuovo e proficuo filone di studi è pur vero che ha lasciato ampi spazi di ricerca molto interessanti che meritano di essere approfonditi poiché in tutta Italia, nel secolo XIX, si stava verificando una sorta di assestamento nelle collezioni storiche dovuto alle grosse dispersioni e alienazioni determinatesi durante gli anni del dominio francese. Si pensi solo alle acquisizioni della collezione Salerno provenienti dal mercato romano a seguito degli acquisti di Domenico Venuti e al tempo stesso della dispersione, qualche anno dopo, o all'insieme dei dipinti "moderni" passati dalle collezioni di Carolina Murat a quelle di Leopoldo di Borbone. Napoli fu testimone di tali spostamenti e mutazioni che coinvolgono non solo la storia del collezionismo ma anche quella del gusto, e tutto ciò risulta ancora più evidente se si ampliano lo studio e le riflessioni dal punto di vista del collezionismo privato, aristocratico e borghese, e su come esso investiva in dipinti e in oggetti di arti decorative.

Gli aspetti salienti di questa nostra trattazione vanno individuati, a nostro avviso, proprio nella composizione della Collezione Salerno che, come si è detto, è costituita da tre nuclei fondamentali. Per quanto riguarda il primo, quello formato da un gruppo di quadri Farnese, alcuni dei quali di straordinaria importanza, si è cercato qui di sfatare la credenza che si tratti di un'eredità espressa del padre, Ferdinando IV, del Principe o, come a volte si è scritto, del fratello Francesco I. Pur non potendo testimoniare con dati documentari inoppugnabili l'appropriazione da parte di Leopoldo di Borbone dei dipinti farnesiani ci sembra si sia esposto con sufficiente chiarezza che l'ipotesi più probabile è quella di una sorta di consenso informale della corona alla proprietà di alcune opere che si trovavano a Palazzo Reale nelle stanze dell'appartamento che lo stesso Leopoldo occupò al suo rientro a Napoli con la Restaurazione.

Lo stesso dovette accadere con alcuni dei dipinti appartenuti a Carolina Murat e con alcuni arredi. Sembra dimostrarlo il fatto che fra i beni sequestrati a Leopoldo compaiano

alcuni marmi che dovettero far parte di un allestimento, nel palazzo reale di Napoli, voluto da Carolina Murat e di cui già nel 1825, all'atto del suo passaggio al Palazzo Salerno, il Principe attesta la proprietà. Quello degli arredi nella dimora suddetta, comunque, resta ancora un filone di ricerca giacché non fu mai redatto un inventario completo delle stanze di Palazzo Salerno, a quanto noi risulti, ma non è escluso che parte dell'amministrazione del Principe possa ancora essere portata alla luce e rivelare l'aspetto delle stanze che abitò. Un aspetto che doveva essere abbastanza aggiornato e "alla moda", anche da un punto di vista delle suppellettili straniere perché è facile immaginare che nei suoi dispendiosi soggiorni a Vienna Leopoldo abbia concesso interesse all'acquisto di lavori decorativi.

Inoltre, va considerato che l'attuale destinazione d'uso, come presidio militare, di palazzo Salerno ne impedisce, oggi, la percezione esatta della sequenza degli ambienti del quarto di parata e quelli privati del principe e della sua famiglia, non consentendo di cogliere appieno, nella sua globalità il progetto espositivo di Leopoldo di Borbone. Pertanto, in base ai documenti e alle notizie acquisite, potrebbe risultare interessante progettare la ricostruzione virtuale dell'appartamento di parata con i dipinti e i pezzi archeologici utilizzati dal principe di Salerno come elementi di arredo secondo la moda praticata a Napoli da Carolina Murat qualche anno prima, nel tentativo di ricostituire visivamente una galleria che costituiva uno degli episodi tra i più interessanti del collezionismo italiano colto nei suoi aspetti relativi alle arti decorative e alla disposizione dei dipinti.

Ancor più fecondo per nuove ricerche ci appare il nucleo composto da quadri comprati a Roma per volere di Ferdinando IV nel 1802, fra cui l'importante gruppo di Salvator Rosa. Quello del mercato romano fra fine Sette e inizi Ottocento è un campo vastissimo e, benché largamente esplorato, passibile di ulteriori ricerche. Attraverso quelle notizie è, e sarà, possibile comparare la Collezione Salerno con altre raccolte coeve, specialmente con quelle di Luciano Bonaparte, del Cardinale Fesch, precisando il ruolo di agenti e collezionisti come Torlonia, Vitali, Pacetti, solo per menzionarne alcuni.

Il collezionismo moderno del Principe, come si è scritto, esprime un aspetto del tutto eccezionale. Riteniamo che con l'acquisizione dei dipinti appartenuti a Carolina Murat, il Principe abbia portato una conoscenza nuova dell'arte e della moda che ha pochi

paragoni nel resto d'Italia. Carolina stessa costituisce un'eccezione in questo senso giacché, anche rispetto ai propri congiunti residenti in Italia, si mostra come una costante e aggiornata raccoglitrice di opere moderne nonché una notevole decoratrice coadiuvata da artisti aggiornati. Neanche la sorella Elisa, nei suoi pur ricchi interventi nelle dimore di Lucca e Firenze, sembra mai aver raggiunto un tale grado di modernità né tanto meno di collezionismo. Anche in questo caso un'indagine sugli arredi lignei e i parati appartenuti a Carolina e in parte passati certamente a Leopoldo ci potrebbe aiutare a comprendere meglio quale impatto ebbe sulla moda napoletana del primo Ottocento la dimora del Principe.

*

Se si considera dunque la raccolta napoletana nel momento in cui fu sequestrata si ha di fronte una storia atipica anche rispetto al collezionismo tradizionale dell'epoca. I confronti con le contemporanee raccolte napoletane e con il clima culturale della capitale del Regno delle due Sicilie appaiono stretti e nel contempo elusivi: non sembra di poter definire Leopoldo di Borbone un erudito vero e proprio se lo si confronta con alcuni personaggi come l'Arcivescovo Capece-Latro, né acquirenti costanti come Domenico Barbaja o i membri della famiglia Santangelo. Sembrerebbe piuttosto un individuo abbastanza coltivato ma innatamente portato verso scelte di gusto condizionate anche dalla sua assiduità con l'ambiente aristocratico viennese, con Vienna stessa in tutti i suoi aspetti artistici e culturali, con la corte imperiale. In questo senso una sua ricerca che vada in senso opposto rispetto alla sua corrispondenza – pubblicata in parte – potrebbe rivelare meglio la sue opinioni: le sorelle, i parenti, le conoscenze strette durante i suoi viaggi devono aver corrisposto con assiduità con un personaggio tanto noto e importante da figurare in quel celebre ritratto di famiglia (collezioni reali inglesi) dipinto da Franz Xavier Winterhalter (1805-1873) dove compaiono i sovrani inglesi, francesi, del Belgio uniti in una consuetudine affettuosa.

L'acquisto del Duca d'Aumale offre ancora uno spunto interessante per la storia del gusto: le sue prime scelte, le tele rigettate e vendute, la corrispondenza - che, anche in questo caso sarà passibile di fruttuosi ampliamenti soprattutto in terra inglese - possono

essere considerati l'evoluzione naturale di un tipo di collezionismo principesco che si basava sul passaggio di grandi nuclei spogliati, raffinati, completati, a seconda delle inclinazioni personali che cambiavano di generazione in generazione.

Il destino francese della collezione del principe di Salerno ha offerto un'apertura importante alla ricerca sviluppata nella presente tesi, che è stata condotta non soltanto a Napoli e in Italia, ma in Inghilterra e in Francia (in particolare negli archivi del Castello di Chantilly), consentendomi oggi di presentarne i risultati all'Ecole Doctorale di Lille 3, dopo aver partecipato ai lavori di ricerca sulla storia del gusto, del mercato artistico e del collezionismo europei in età moderna sotto la direzione del Professore Patrick Michel.

BIBLIOGRAFIA

ACTON 1956

H., ACTON, *The Bourbons of Naples*, London, 1956

ACTON 1961

H., ACTON, *The Last Bourbons of Naples*, London, 1961

ADDEO 1988

G., ADDEO, *La stampa periodica napoletana nel decennio francese*, Napoli, 1988

ADHEMAR – SEZNEC 1957

J., ADHEMAR - J., SEZNEC, *Denis Diderot. Salons 1759-1761-1763*, Oxford, 1957

ALISIO 1976

G. C., ALISIO, *Siti reali dei Borbone: aspetti dell'architettura napoletana del Settecento*, Roma, 1976

ALLETTA 1940

G., ALLETTA, *Un giansenista napoletano del Settecento. Mons. Giuseppe Capecepatro Arcivescovo di Taranto*, Napoli, 1940

ALTE PINACOTHEK MÜNCHEN 1983

Alte Pinacothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden, a cura di E. Steingraber, Monaco, 1983

ARMELLINI 1891

M., ARMELLINI, *Le chiese di Roma dal sec. IV al XIX*, Città del Vaticano, 1891

ARIZZOLI-CLÉMENTEL, GASTINEL-COURAL 1995

P., ARIZZOLI-CLÉMENTEL - C., GASTINEL-COURAL, *Il progetto di arredo. Vicende*, in *Il progetto d'arredo del Quirinale nell'età napoleonica*, a cura di P. Arizzoli-Clémentel e C. Gastinel-Coural, in «Bollettino d'arte», supplemento al n. 70, 1995, pp. 7-26

ATTANASIO 1985

S., ATTANASIO, *La villa Carafa di Belvedere al Vomero*, Napoli, 1985

BAFFI 1956

M., BAFFI, *Introduzione al repertorio degli antichi atti governativi*, Napoli, 1956

BALVAY 2006

A., BALVAY, *Le Palais de l'Élysée*, Paris, 2006

BARBERA 1993

G., BARBERA, ad vocem *Giuseppe Errante*, in «Dizionario biografico degli Italiani», vol. XLIII, Roma, 1993, pp. 239-241

BAROCCHI 1979

P., BAROCCHI, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in *Storia dell'arte italiana*, I, 2, Torino, 1979, pp. 5-82

BARRELLA 2003

N., BARRELLA, *Principi e principi della tutela. Episodi di storia della conservazione a Napoli tra Sette e Ottocento*, Napoli, 2003

BARROERO 2006

L., BARROERO, a cura di, *Collezionismo, mercato, tutela. La promozione delle arti prima dell'Unità*, Università degli Studi Roma Tre, 2006 («Roma moderna e contemporanea», 13, 2005, 2/3)

BEAUCAMP 1939

F., BEAUCAMP, *Le peintre lillois Jean-Baptiste Wicar (1762-1834). Son œuvre et son temps*, 2 vol., Lille, 1939

BECK-SAIELLO 2010

E., BECK-SAIELLO, *Napoli e la Francia: I pittori di paesaggio da Vernet a Valenciennes*, Roma, 2010

BÉDARIDA 1990

P., BÉDARIDA, scheda *Simon Denis, Veduta della Darsena*, in *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 1990, a cura di N. Spinosa *et alii*, Napoli, 1990, pp. 378-379

BENCIVENNI-DALLA NEGRA- GRIFONI 1987

M., BENCIVENNI, R., DALLA NEGRA, P., GRIFONI, *Monumenti e istituzioni*, 2 vol., Firenze, 1987

BENI CULTURALI A NAPOLI 2000

Beni culturali a Napoli nell'Ottocento, Atti del convegno di studi (Napoli, Archivio di Stato 5-6 novembre 1997), Roma, 2000

BENOIT

F., BENOIT, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire. Les doctrines, les idées, les genres*, Paris, 1897

BERTINI 1987

G., BERTINI, *La Galleria del duca di Parma. Storia di una collezione*, Milano 1987

BERTINI 1988

G., BERTINI, *Gli inventari dei quadri di Maria Maddalena Farnese*, in «Archivi per la storia», I, 1988, 1-2, pp. 421-439

BERTINI 1993

G., BERTINI, *La quadreria farnesiana e le più antiche collezioni in essa confluite*, in «Parma: le tradizioni dell'immagine» I, 1993, pp. 65-91

BERTINI 1977

G., BERTINI, *La quadreria farnesiana e i quadri confiscati nel 1612 ai feudatari parmensi*, Parma, 1977

BIGNAMINI- HORNSBY 2010

I., BIGNAMINI, C., HORNSBY, *Digging and Dealing in the Eighteenth Century Rome*, New Haven and London, 2010, I, p. 258

BILE 1997

U., BILE, *Capodimonte. Dalle collezioni borboniche alla pinacoteca di Annibale Sacco*, in «OttoNovecento», n. 2/3 1997, pp.14-24

BILE 2003

BILE, U., *Stanislao d'Aloe, ispettore dei monumenti. Tutela e restauro a Napoli fra il 1840 e il 1848*, in *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, in «Bollettino d'arte. Volume speciale», a cura di M. I. Catalano- G. Prisco, Roma, 2003, pp. 43-47

BLUMENFELD 2007

C., BLUMENFELD, scheda 43. *Marguerite Gérard, Clémence de Napoléon envers Madame Harzfeld*, in *Le cardinal Fesch et l'art de son temps*, catalogo della mostra, Ajaccio, Palais Fesch-musée des Beaux-Arts, 2007, a cura di P. Costamagna e C. Blumenfeld, Paris, 2007, pp. 122-123

BLUNT 1958

A., BLUNT, *Poussin in Neapolitan and Sicilian Collections*, in «The Burlington Magazine», 1958, pp. 76-86

[DE] BOISSARD – LAVERGNE-DUREY 1988

E., DE BOISSARD – V. LAVERGNE-DUREY, *Chantilly, Musée Condé. Peintures de l'École italienne*, Paris, 1988

BOLOGNA 1979

F., BOLOGNA, *Le scoperte di Ercolano e Pompei nella cultura europea del XVIII secolo*, in «La parola del passato», fasc. CLXXXVIII- CLVXIX, dicembre 1979, pp. 377-404

BOLOGNA 1988

F., BOLOGNA, *La riscoperta di Ercolano e la cultura artistica del Settecento europeo*, in *Le Antichità di Ercolano*, a cura di R. Ajello, Napoli, 1988, pp. 81-108

BONUCCI 1840

C., BONUCCI, *I ritratti di Van Dyck e di Rubens*, in «L'Iride», VII, 1840, pp. 23-26

[I] BORBONE DI NAPOLI 2009

I BORBONE DI NAPOLI, a cura di N. Spinosa, Sorrento, 2009

BORZELLI 1891

BORZELLI, A., *Le relazioni del Canova con Napoli al tempo di Ferdinando I e di Gioacchino Murat*, Napoli, 1891

BORZELLI 1901

BORZELLI, A., *L'Accademia del Disegno dal 1815 al 1860. I*, in «Napoli Nobilissima», v. X, fasc. VII, 1901, pp. 105-107.

BORZELLI, A., *L'Accademia del Disegno dal 1815 al 1860. III*, in «Napoli Nobilissima», vol. X, fasc. IX, 1901, pp. 138-141

BORZELLI, A., *L'Accademia del Disegno durante la prima Restaurazione borbonica 1799-1805*, in «Napoli Nobilissima», vol. X, fasc. I, 1901, pp. 1-5

BORZELLI, A., *L'Accademia del Disegno nel decennio 1805-1815. I*, in «Napoli Nobilissima», vol. X, fasc. II, 1901, pp. 22-26

BORZELLI, A., *L'Accademia del Disegno nel decennio 1805-1815. II*, in «Napoli Nobilissima», vol. X, fasc. IV, 1901, pp. 53-56

BORZELLI, A., *L'Accademia del Disegno dal 1815 al 1860. II*, in «Napoli Nobilissima», vol. X, fasc. VIII, 1901, pp. 124-126

BOSI 2002

S., BOSI, scheda 39. *Giuseppe Errante, Napoleone come Ercole pacificatore*, in *Napoleone e la Repubblica Italiana (1802-1805)*, catalogo della mostra, Milano, Rotonda di via Besana, 2002-2003, a cura di C. Capra, F. Della Peruta, F. Mazzocca, Milano, 2002

BOUVIER 1968

J., BOUVIER, *I Rothschild*, Bari, 1968

BOVI 1981

G., BOVI, *Leopoldo di Borbone Principe di Salerno (1790-1851)*, Napoli, 1981

BROGLIE-CHATELET- PARISSET 1970

R., BROGLIE- A., CHATELET- F. G., PARISSET, *Inventaire des collections publiques françaises. Institut de France. Chantilly-musée Condé. Peintures de l'école Française XV^e, XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, 1970

BUCCARO 1985

A., BUCCARO, *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli, 1985

CABANNE 2003

P., CABANNE, *Les grands collectionneurs*. Tome I. Paris, 2003

CABEZAS 2013

H. CABEZAS, *Louis Nicolas Lemasle 1788-1876. Peintre du prince de Salerne. De l'atelier de David au musée de Saint-Quentin*, avec la collaboration d'Émilie Beck Saiello, Saint-Quentin, 2013

CAMESASCA 1968

E., CAMESASCA, *L'opera completa di Ingres*, Milano, 1968

CAPOBIANCO –FIORENTINO 1999

F., CAPOBIANCO-K., FIORENTINO, *Il tempio dei Borboni: la chiesa di San Francesco di Paola di piazza Plebiscito a Napoli*, Napoli, 1999

CAPPELLETTI- TESTA 1994

F. CAPPELLETTI, L. TESTA, *Il Trattamento dei Virtuosi. Le collezioni secentesche di quadri nei Palazzi Mattei di Roma*, Roma, 1994, pp. 93-94

CARACCILO DI TORCHIAROLO 1917

A., CARACCILO DI TORCHIAROLO, *Un Principe e una quadreria napoletana ai principi del secolo XIX*, Napoli, 1917

CARACCILO DI TORCHIAROLO 1932

A., CARACCILO DI TORCHIAROLO, *La quadreria dei principi di Avellino*, in «Irpinia», IV (1932), pp. 440-450

CARACCILO 2003

M.T., CARACCILO, *Museo dell'Accademia di Belle Arti di Perugia. Disegni di Jean-Baptiste Wicar*, vol. I, Milano, 2003

CAROLA PERROTTI 1990

A., CAROLA PERROTTI, *Le Porcellane napoletane dell'Ottocento 1807-1860*, Napoli, 1990

CARUGHI – MARTORELLI – PORZIO 1989

U., CARUGHI – L., MARTORELLI – A., PORZIO, *Il Palazzo della Prefettura*, Napoli, 1989

CATALANO- PRISCO 2003

M. I., CATALANO- G., PRISCO G., a cura di, *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel regno nel XIX secolo*, in «Bollettino d'arte. Volume speciale 2003», Roma, 2003, pp. 43-47

CATELLO 1978

E., CATELLO *Architettura Neoclassica a Napoli-La Basilica di San Francesco di Paola*, in «Napoli Nobilissima», Napoli, 1978, vol XVIII, fasc. III, Maggio-Giugno, pp. 67-79

CATELLO 1991

E., CATELLO, *Il recupero delle opere d'arte di S.M. Siciliana dopo il Novantanove*, in *Scritti di Storia dell'Arte per il settantesimo dell'Associazione Napoletana per i Monumenti e il paesaggio*, Napoli, 1991, pp.101-108

CAUSA PICONE – PORZIO 1986

M., CAUSA PICONE - A., PORZIO, *Il Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, 1986.

CAUSA PICONE - PORZIO 1983

M., CAUSA PICONE, *Gli interlocutori di Goethe*, in Napoli: cat. mostra, *Goethe e i suoi interlocutori*, Napoli, 1983.

CAUSA 1972

R., CAUSA, *Ritratti dell'Età neoclassica e europeismo della scuola di Posillipo*, in A. Caputi- R. Causa- R. Mormone, *La Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Napoli*, Napoli, 1972, pp. 26-35

CAZELLES 1984

R., CAZELLES, *Le Duc d'Aumale, prince aux dix visages*, Paris, 1984

CECI 1893

G., CECI, *Il palazzo Carafa di Maddaloni poi di Colubrano*, in «Napoli Nobilissima», II, 1893, pp. 149-152; 168-170

C.É.D.R.E. 1998

Cercle d'études des dynasties royales européennes (C. É.D.R.E), *Le Royaume des Deux-Siciles. Dictionnaire historique et généalogique*, II, Paris, 1998

CHATEAUBRIAND 1849-1850

F.-R., de CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'Outre-Tombe*, 12 vol., Paris, 1849-1850

CHEVILLOT 1995

C., CHEVILLOT, *Benjamin Rolland, Jeune fille entrant dans le bain*, in *Peintures et sculptures du XIX siècle. La collection du musée de Grenoble*, a cura di C. Chevillot, Paris, 1995, pp. 256-257

CIOFFI 1988

R., CIOFFI, *Aspetti e problemi dell'attività artistica a Napoli in relazione alle vicende rivoluzionarie del 1799*, in *Scritti in onore di Raffaello Causa*, Napoli, 1988, pp. 359-366

CIOFFI 1974

R., CIOFFI, *Pietro Saja, pittore neoclassico*, in «Napoli Nobilissima», n. s., vol. XIII, 1974, fasc.1, pp. 27-33

CIOFFI 2001

CIOFFI, R., *Peintres français à Naples sous les règnes de Joseph Bonaparte et de Joachim Murat*, in «Revue de l'Institut Napoléon», 182, 1, 2001, pp. 37-44

CIOFFI 2004

R., CIOFFI, *Costanzo Angelini*, schede, in *Casa di Re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta*, catalogo della mostra, Caserta, Palazzo Reale, 2004, a cura di R. Cioffi, Milano 2004, pp. 298-300.

CIRELLI 1840

F., CIRELLI, *La Flora di Leonardo da Vinci e la collezione di quadri del fu cav. Lancellotti*, in «Poliorama Pittoresco», 1840, pp. 253-254

CLAY 1974

E., CLAY, (a cura di) *Lady Blessington a Napoli*, Salerno, 1974

COEN 2010

P., COEN, *Il mercato dei quadri a Roma nel XVIII secolo*, 2 vol., Firenze, 2010

COLETTI 1928

L., COLETTI, *Unknown Works of Antonio Canova*, in «Arte in America», 1928, pp. 78-79

COLOMBO 1895

A., COLOMBO, *La strada di Toledo*, in «Napoli Nobilissima», IV, 1895, pp. 1-4; 25-29; 58-62; 107-109; 124-127; 169-172

CONTE CORTI

E. CONTE CORTI, *Ich eine Tochter Maria Theresias*, Monaco, 1950

CONTICELLI 2006

G., CONTICELLI, in *La principessa saggia. L'eredità di Anna Luisa de' Medici Elettrice palatina*, a cura di S. Casciu, catalogo della mostra, Firenze, 23 dicembre 2006 - 15 aprile 2007, Firenze 2006, pp. 94-97

COOPER 1938

D. Cooper, *Talleyrand*, London, 1938

COSENTINI 1898

L., COSENTINI *Il Foro Murat*, in «Napoli Nobilissima», Napoli, 1898, vol.II, fasc.III, pp. 154-168

COURAL 1994

J., COURAL, *Le Palais de l'Elysée. Histoire et décor*, Paris, 1994

CURZI 2010

V., CURZI, *Il patrimonio artistico e monumentale nello Stato Pontificio negli anni dell'editto Pacca in Municipalia. Storia della tutela*, a cura di D. La Monica- F. Nanni, Pisa, 2010, pp. 207-15

D'ALCONZO 1999

P., D'ALCONZO, *L'anello del re. Tutela del patrimonio storico-artistico nel Regno di Napoli (1734-1824)*, Firenze, 1999

D'ARBITRO – ZIVIELLO 2003

N., D'ARBITRO; L., ZIVIELLO, *Carolina Murat. La Regina francese del Regno delle Due Sicilie. Le Architetture, la Moda, l'Office de la bouche*, Napoli, 2003

D'AUTILIA 2003

A., D'AUTILIA, *Per le collezioni di Carolina Murat*, in « Antologia di Belle Arti. Il Settecento III », a cura di A. González-Palacios, nuova serie, n. 63-66, 2003, pp. 182-186

D'AUTILIA 2007

A., D'AUTILIA, «Le projet de Murat, roi de Naples, d'une galerie de peintres nationaux» in *Jean- Baptiste Wicar et son temps, 1762-1834*, a cura di M. T. Caracciolo– G. Toscano, Villeneuve-d'Ascq, 2007, pp. 93-110

D'AUTILIA 2007

A., D'AUTILIA, *Le Musée de la Reine: vicende della collezione di Carolina Murat, regina di Napoli* in *Redistributions: révolution, politique, guerre et déplacements de l'art, 1789-1848*, actes du colloque International, Paris, INHA, 9-11 décembre 2004, in *La circulation des œuvres d'art 1789-1848*, sous la direction de R. Panzanelli et M. Preti-Hamard, Rennes, 2007, pp. 295- 308

DAVIS 1979

J., DAVIS, *Società e imprenditori nel regno borbonico. 1815-1860*, Bari, 1979

DAWES 1989

DAWES, B., *La comunità inglese a Napoli nell'Ottocento e le sue istituzioni*, Napoli, 1989

DE BENEDICTIS 1991

C., DE BENEDICTIS, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Firenze, 1991

DE FILIPPIS – MORISANI 1943

F., DE FILIPPIS, - O., MORISANI, *Pittori tedeschi a Napoli*, Napoli, 1943

DE FILIPPIS 1968

F., DE FILIPPIS, *Cronache e profili napoletani*, Napoli, 1968

DE FRANCESCO 1997

DE FRANCESCO A., *Palazzo Salerno. La storia i protagonisti*. Napoli, 1997

DE LORENZO 2001

R., DE LORENZO, *Il “Diario napoletano (1798-1825)” di Carlo de Nicola. Una testimonianza del quotidiano fra Settecento e Ottocento*, in R. De Lorenzo, *Un regno in bilico. Uomini, eventi e luoghi nel Mezzogiorno preunitario*, Roma, 2001, pp. 39-82

DE LORENZO 2003

R., DE LORENZO, *L'età napoleonica 1805-1815*, in *Bibliografia dell'età del Risorgimento 1970-2001*, vol. I, Firenze, 2003, pp. 446-643

DE SETA 2005

C., DE SETA, *Hackert*, a cura di C. Nordhoff, Napoli, 2005

DENUNZIO 1995

A.E., DENUNZIO, *I quadri farnesiani del Palazzo Reale di Napoli*, in «Aurea Parma», LXXIX, I-II, gennaio-agosto 1995, pp. 79-95

DI BENEDETTO 2004

A., DI BENEDETTO, *La quadreria dei re: promozione, gusto e celebrazione al palazzo reale di Caserta da Ferdinando I a Francesco II*, in *Casa di Re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta 1752-1860*, catalogo della mostra, Caserta, Palazzo Reale, 2004, a cura di R. Cioffi, Milano, 2004, pp. 217-253; pp. 306-314

DI GIACOMO 1914

S., DI GIACOMO, *Luci e ombre napoletane*, Napoli, 1914

DI MAJO 1997

E., DI MAJO, ad vocem *Pietro Saja*, in *Civiltà dell'Ottocento. Le arti figurative*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte e Caserta, Palazzo Reale, 1997-1998, a cura di N. Spinosa *et alii*, Napoli, 1997, pp. 626-627

DI MAJO 2003

E., DI MAJO, E., *Un Parnaso capitolino: la mostra del Campidoglio del 1809*, in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed eterna. Capitale delle Arti*, catalogo della mostra, Roma, Scuderie del Quirinale e Galleria Nazionale d'Arte Moderna, a cura di S. Pinto *et alii*, Milano, 2003, pp. 121-125

DI TEODORO 1994

F. P., DI TEODORO, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la lettera a Leone X*, Bologna, 1994

DIVENUTO 1984

F., DIVENUTO, *Pompeo Schiantarelli. Ricerca di architettura nel secondo Settecento napoletano*, Napoli, 1984

DON FASTIDIO 1898

DON FASTIDIO, [B. Croce], *La Quadreria di casa Marulli a Napoli nel 1825*, in «Napoli Nobilissima», VII, 1898, pp. 182-183

DON FASTIDIO 1906

DON FASTIDIO, *La Quadreria del principe di Salerno*, in «Napoli Nobilissima», vol. XV, fasc. VI, 1906, pp. 92-94

DORA GAPITO 1991

C., DORA GAPITO, *I riordinamenti della quadreria del Museo Nazionale di Napoli*, in «Bollettino d'Arte», LXXVII, 1991, 70, pp. 165-170

DORIA 1966 A

G., DORIA, *Mondo vecchio e mondo nuovo*, Napoli, 1966

DORIA 1966 B

G., DORIA, *Murat re di Napoli*, Cava dei Tirreni, 1966

DORIA 1967

G., DORIA, *Via Toledo*, Napoli, 1967

DORIA 1984

G., DORIA, *Viaggiatori stranieri a Napoli*, Napoli, 1984

DORIA 1986

G., DORIA, *I palazzi di Napoli*, Napoli, 1986

DREI 1954

G., DREI, *I Farnese*, Roma, 1954

DUPONT 1937

M., DUPONT, *Caroline Bonaparte. La sœur préférée de Napoléon*, Paris, 1937

EMILIANI 1974

A., EMILIANI, *Una politica dei beni culturali*, Torino, 1974

EMILIANI 1978

A., EMILIANI, *Leggi bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1571-1860*, Bologna, 1978

FALCONIERI 1875

C., FALCONIERI, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, Roma, 1875

FARAGLIA 1893

N.F., FARAGLIA, *Il Largo di Palazzo*, in «Napoli Nobilissima», II, fasc. III, 1893, pp.134-137, 156-159

FARAGLIA 1898

N.F., FARAGLIA, *Il largo di Palazzo. Conclusioni*, in «Napoli Nobilissima», Napoli, 1898, vol. II, fasc. IX, pp. 2-6; 33-35; 61-63

FARDELLA 1997

P., FARDELLA, *L'arte "moderna" nella raccolta Santangelo*, in «OttoNovecento», n. 2/3, 1997, pp. 5-13

FARDELLA 1999

P. FARDELLA, *Del collezionismo privato dei dipinti a Napoli. 1799-1860*, Tesi di dottorato di ricerca (Discipline storiche dell'arte medievale, moderna e contemporanea, 10° ciclo, Università degli Studi di Napoli Federico II), Napoli, 1999

FARDELLA 2002

P., FARDELLA, *Antonio Canova a Napoli tra collezionismo e mercato*, Napoli, 2002

FAVATELLO 1976

D., FAVATELLO, a cura di D.Malignaggi, *Valerio Villareale*, Palermo, 1976

FERRI MISSANO 1990

A., FERRI MISSANO, *Alcune collezioni d'arte nella Napoli del XVIII secolo nel taccuino di Tommaso Puccini*, in «Atti dell'accademia Pontaniana», 1990, pp. 413-433

FIADINO 2008

A., FIADINO, *Architetti e artisti alla corte di Napoli in età Napoleonica. Progetti e realizzazioni nei luoghi del potere, 1806-1815*, Napoli, 2008

FILANGIERI DI CANDIDA 1901

A., FILANGIERI DI CANDIDA, *Monumenti e oggetti d'arte trasportati da Napoli a Palermo nel 1806*, in «Napoli Nobilissima», X, 1901, pp. 13-15

FILANGIERI DI CANDIDA 1902

A., FILANGIERI DI CANDIDA, *La Galleria Nazionale di Napoli (Documenti e ricerche) in Le Gallerie Nazionali Italiane*, Roma 1902, V, pp. 208-354

FIORILLO 1988

C., FIORILLO, *Una vendita all'asta nel Real Museo Borbonico (I)*, in «Napoli Nobilissima», vol. XXVII, fasc. V-VI, settembre-dicembre, 1988, pp. 161-172

FIORILLO 1991

C., FIORILLO, *Una vendita all'asta nel Real Museo Borbonico (II)*, in «Napoli Nobilissima», vol. XXX, fasc. III-IV, maggio-agosto 1991, pp. 135-144

FOUCART 1984

B., FOUCART, *Le duc des arts*, in «Beaux-arts magazine», septembre 1984, n. 16, pp. 44-51

FUMAROLI 1999

M., FUMAROLI, *Ut pictura poësis: Chateaubriand et les arts*, in *Chateaubriand et les arts*, recueil d'études publiées sous la direction de M. Fumaroli, Paris, 1999, pp. 11-42

GABRIELI 1938

G., GABRIELI, *Michele Arditi da Presicce. Moderno umanista salentino*, in «Rinascenza salentina», VI (1938), pp. 285-312

[LA] GALLERIA BARBAJA 1841

La Galleria Barbaja, in «L'Omnibus», VII, n. 48 (1 aprile 1841), pp. 190-192

GALLO 1999

D., GALLO, *Les antiques au Louvre*, in *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon*, catalogo della mostra, Paris, musée du Louvre, 1999, a cura di M.-A. Dupuy, Paris, 1999, pp. 182-194

GARNIER 1974

J.-P., GARNIER, *Gioacchino Murat re di Napoli*, Napoli, 1974

GARNIER-PELLE 1995

N., GARNIER-PELLE, *Le musée privé d'un amateur*, in «Monuments historiques», mars 1995, n. 195, pp. 88-95

GARNIER-PELLE 1997

N., GARNIER-PELLE, *Chantilly musée Condé. Peintures des XIX et XX siècles*, Paris, 1997

GARNIER-PELLE 2005

N., GARNIER-PELLE, *Trésors du cabinet des dessins du musée Condé à Chantilly. Histoire de la collection du duc d'Aumale*, Paris, 2005

GARZYA 1978

C., GARZYA *Interni neoclassici a Napoli*, Napoli, 1978

Gioacchino Murat e il suo patrimonio privato, Napoli, 1863

GONZÁLEZ -PALACIOS 1967

A., GONZÁLEZ-PALACIOS, *David e la pittura napoleonica*, Milano, 1967

GONZÁLEZ -PALACIOS 1981

A., GONZÁLEZ- PALACIOS, *Mosaici e pietre Dure*, parte I, Milano, 1981

GONZÁLEZ -PALACIOS 1984

A., GONZÁLEZ- PALACIOS, *Il tempio del Gusto*, Milano, 1984

GONZÁLEZ -PALACIOS 1987

GONZÁLEZ- PALACIOS, A., *Arredi imperiali per la fine di Murat a Napoli*, in «Antologia di Belle Arti», n. 31-32, 1987, pp. 94-119

GONZÁLEZ -PALACIOS 1993

A., GONZÁLEZ- PALACIOS, *Il Gusto dei principi*, Milano, 1993

GONZÁLEZ -PALACIOS 2004

A., GONZÁLEZ- PALACIOS, *Arredi e ornamenti alla corte di Roma*, Milano, 2004

GONZÁLEZ -PALACIOS 2010

A., GONZÁLEZ- PALACIOS, *Nostalgia e invenzione. Arredi e arti decorative a Roma e a Napoli nel Settecento*, Milano, 2010

[I]GRECI IN OCCIDENTE 1996

I Greci in Occidente. La Magna Grecia nelle collezioni del Museo Archeologico di Napoli, Napoli, 1996

GRECO – PICONE PETRUSA – VALENTE 1993

F.C., GRECO, M., PICONE PETRUSA, I., VALENTE, *La pittura Napoletana dell'Ottocento*, Napoli, 1993, pp. 25-46

GRUBER MEURICOFFRE 1970

B., GRUBER MEURICOFFRE, *Die familie Meuricoffre in Neapel*, s. l., s. e., 1970

GRUYER 1898

F. A., GRUYER, *La peinture au Château de Chantilly*, 2 vol., Paris, 1896-1898

GRUYER 1899

F. A., GRUYER, *Chantilly. Musée Condé. Notice des peintures*, Paris, 1899

GUERRA 1960

C., GUERRA, JR., *La vita e le opere del pittore napoletano Camillo Guerra*, Napoli, 1960

HASKELL 1979

F., HASKELL, *Mecenatismo e collezionismo nella Napoli dei Borbone durante il XVIII secolo*, in *Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799*, catalogo della mostra, Napoli, Museo e Gallerie nazionali di Capodimonte, Palazzo Reale, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, Museo Nazionale di San Martino, Museo Duca di Martina, Caserta Palazzo Reale, a cura di Nicola Spinosa *et alii*, Firenze 1979, vol. 1, pp. 29-34

HASKELL 1981

F., HASKELL, *La conservazione e la dispersione del patrimonio artistico*, in *Storia dell'arte italiana*, X, Torino, 1981, pp. 3-35

HASKELL 1982

F., HASKELL, *Riscoperte nell'arte: aspetti del gusto, della moda e del collezionismo*, Milano, 1982

HERTAUX 2003

A.- E., HERTAUX, *Les voyages en Italie d'Alexandre-Hyacinte Dunouy*, mémoire de DEA sous la direction de G. Toscano, Paris, École du Louvre, 2003

HONOUR 1984

H., HONOUR, *Canova and the archbishop of Taranto*, in *Oxford, China and Italy. Writings in honour of Sir Harold Acton*, London, 1984, pp. 209-221

HUBERT 1964

G., HUBERT, *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*, 2 vol., Paris, 1964

INGAMELLS 1997

J., INGAMELLS, *A Dictionary of British Travellers in Italy. 1701-1800*, New Haven and London, 1997, pp. 285-286

IORIO 1970

P., IORIO, *Il Giornalismo a Napoli di fronte al Romanticismo*, Napoli, 1970

IROLLO 2010

A., IROLLO, *Gli artisti, il mercato, le mostre. Occasioni e prassi espositive nel Real Museo di Napoli*, Napoli, 2010

JACOBS 1979

E. H., JACOBS, *Studies in the Patronage and Iconographie of Paul III (1534-1549)*, Ph. D. diss., Virginia, 1979

JENKINS – SLOAN 1996

I., JENKINS – K., SLOAN, a cura di, *Vases and Volcanoes. Sir William Hamilton and his collection*, London, 1996

JOHNSTON 1912

R. M., JOHNSTON, *Mémoire de Marie Caroline Reine de Naples*, Oxford University Press, 1912

KERTANGUY, DE, 1999

I., DE KERTANGUY, *Secrets de cour. Madame Campan ai service de Marie-Antoniette et de Napoléon*, Paris, 1999

KNIGHT 1985

C., KNIGHT, *La quadreria di Sir William Hamilton a Palazzo Sessa*, in «Napoli Nobilissima», n.s. XXIV (1985), pp. 45-49

KNIGHT 1990

C., KNIGHT, *Hamilton a Napoli. Cultura, svaghi, civiltà di una grande capitale europea*, Napoli, 1990

KNIGHT 1995

KNIGHT, C., *Sulle orme del Grand Tour. Uomini, luoghi, società del regno di Napoli*, Napoli, 1995

LABROT 1979

G., LABROT, *Baroni in città*, Napoli, 1979

LABROT 1992

G., LABROT, *Collection of Paintings in Naples. 1600-1780*, Munich-London-New-York-Paris, 1992

LABROT 1993

G., LABROT, *Etudes napolitaines. Villages, palais, collections XVI-XVIII siècles*, Seyssel, 1993

LACOUR-GAYET 1990

M., LACOUR-GAYET *Marie-Caroline Reine de Naples*, Paris, 1990

LACOUR-GAYET 1996

M., LACOUR-GAYET, *Joachim et Caroline Murat*, Paris, 1996

LANFRANCONI 2003

M., LANFRANCONI, *Il programma cesareo del Quirinale*, in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed eterna. Capitale delle Arti*, catalogo della mostra, Roma, Scuderie del Quirinale e Galleria Nazionale d'Arte Moderna, a cura di S. Pinto et alii, 2003, Milano, 2003, pp. 151-156

LATREILLE 1973

A., LATREILLE, *François Gérard (1770-1837). Catalogue raisonné des portraits peints par le baron François Gérard*, mémoire de l'École du Louvre, Paris, 1973

LAVERGNE-DUREY 2004

V., LAVERGNE-DUREY, *Nouveaux documents d'archives concernant les tableaux italiens de la collection du Prince de Salerne au Musée Condé*, in «Le Musée Condé», Chantilly, décembre 2004, n. 61, pp. 26-34

LE BARS 2011

F., LE BARS, « Millin et la collection de vases antiques de Caroline Murat, reine de Naples » in *Aubin-Louis Millin 1759-1818 entre France et Italie/tra Francia e*

Italia, a cura di A.M. D'Achille *et alii*, atti del convegno: *Viaggi e coscienza patrimoniale. Aubin-Louis Millin (1759-1818) tra Francia e Italia*. Parigi 27-28 novembre 2008, Roma 12-13 dicembre 2008), pp. 413-423, Roma, 2011.

LEMONNIER 1923

H., LEMONNIER, *Les origines du musée Condé. La collection du prince de Salerne*, in «Bulletin de la société de l'Histoire de l'Art Français», n. 26, 1923, pp. 95-101

LEMONNIER 1925

H., LEMONNIER, *Les origines du musée Condé*, in «La Gazette des Beaux-Arts», fsc. II février 1925, pp. 61-76

LEMAIRE 2004

G. G., LEMAIER, *Histoire du Salon de peinture*, Paris, 2004

LEONE DE CASTRIS

P., LEONE DE CASTRIS, *Collezionismo nella Napoli del '500*, in *Aspetti del collezionismo in Italia da Federico II al primo novecento*, Trapani, 1993, pp. 57-93

LEONE DE CASTRIS 1994

P., LEONE DE CASTRIS, *Breve itinerario delle raccolte farnesiane attraverso le fonti e gli inventari*, in *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. La Collezione Farnese. La Scuola emiliana: i dipinti. I disegni*, Napoli, 1994, pp. 27-54

LEONE DE CASTRIS 1997

P., LEONE DE CASTRIS, *Nazionale e/o universale? Il Real Museo di Napoli e la Nascita del museo moderno*, in *Beni culturali a Napoli nell'800*. Atti del Convegno, Napoli, 1997, pp. 330-341

LEONE DE CASTRIS 1999

P., LEONE DE CASTRIS, *Il contributo d'età borbonica e post-unitaria alla formazione d'una pinacoteca napoletana: un primo profilo*, in *Museo Nazionale di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo le collezioni borboniche e post-unitarie*, Napoli, 1999, pp. 11-28

LEVI 1985

D., LEVI, *W. B. Spence a Firenze*, in *Studi e ricerche di collezionismo a Firenze. 1820-1920*, Pisa, 1985, pp. 88-149

LIBERATORE 1838

A., LIBERATORE, *Aniello Sanseverino Principe di Salerno*, in «L'Iride», 1838, pp. 145-163

LLOYD 1975

B., LLOYD, *Picture hunting in Italy: some unpublished letters*, in «Italian Studies» IV 1975, pp. 42-68

LORENZETTI 1936

C., LORENZETTI, *Precisioni critiche e documenti sul pittore Antonio Smick Pitloo*, in «Archivio Storico per le provincie Napoletane», LX, 1936, pp. 413-24

LORENZETTI 1952

C., LORENZETTI, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli (1752-1952)*, Firenze, 1952

LOTTMANN 1996

H., LOTTMANN, *I Rothschild. Storia di una dinastia*, Milano, 1996

LUCIANO BONAPARTE 1995

Luciano Bonaparte. Le sue collezioni d'arte, le sue residenze a Roma, nel Lazio, in Italia (1804-1840), a cura di M. Natoli, Roma, 1995

LUGT 1953

F., LUGT, *Répertoire des catalogues de ventes*, 3 vol., La Haye, 1953

LYONS 1992

C. L., LYONS, *The Museo Mastrilli and the culture of collecting in Naples, 1700-1755*, in «Journal of the History of Collections», IV, 1992, pp. 1-26

MACON S. D. [1911]

G., MACON, *Chantilly, Musée Condé: Itinéraire*. Paris, s.d. [1911]

MACON 1925

G., MACON, *Chantilly et le muse Condé*, Paris, 1925

MALANGONE 2006

M., MALANGONE, *Architettura e urbanistica nel regno di Napoli di Gioacchino Murat*, Napoli, 2006

MANIERI ELIA 1991

G., MANIERI ELIA, *La quadreria napoletana de Marinis-Sangro dall'influenza del classicismo romano al dissolvimento del collezionismo aristocratico*, in *Collezionismo e ideologia. Mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, a cura di E. Debenedetti, «Studi sul Settecento Romano», 7, Roma, 1991, pp. 307-337

MANIERI ELIA 1996

G., MANIERI ELIA, *Un esempio di mecenatismo meridionale. L'Ente Morale Pinacoteca e Biblioteca Camillo D'Errico*, in *Studi in onore di Michele D'Elia*, a cura di Chiara Gelao, Matera-Spoleto, 1996, pp. 221-240

MARINE E PAESI 1893 A

Marine e paesi. S. Giovanni a Teduccio. XXIV. Il palazzo Berio, in «La Lega del Bene», 1893, n. 38, pp. 4-6

MARINE E PAESI 1893 B

Marine e paesi. S. Giovanni a Teduccio. XXIX. Canova e Berio, in «La Lega del Bene», 1893, n. 43, p. 4

MARMOTTAN 1886

P., MARMOTTAN, *L'école française de peinture (1789-1830)*, Paris, 1886

MARMOTTAN 1919

P., MARMOTTAN, *Murat à l'Elysée*, Paris, 1919

MARMOTTAN 1925

P., MARMOTTAN, *Un architecte des consuls et de Murat. Etienne-Chérubin Leconte*, Paris, 1925

MARTINEAU 1991

G., MARTINEAU, *Caroline Bonaparte, princesse Murat, reine de Naples*, Paris, 1991

MARTORELLI 1991 A

L., MARTORELLI, ad vocem *Heinrich Schmidt*, in *La Pittura italiana. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, vol. II, Torino, 1991, pp. 1013-1014

MARTORELLI 1991 B

L., MARTORELLI, *La pittura dell'Ottocento nell'Italia meridionale (1799-1848)*, in *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, vol. II, Torino, 1991, pp. 469-493

MARTORELLI 1997

L., MARTORELLI, *Mutamenti in una reggia: la quadreria di Carolina Murat al Palazzo Reale di Portici*, in *Civiltà dell'Ottocento. Le arti figurative*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte e Caserta, Palazzo Reale, 19° cura di N. Spinosa *et alii*, 1997-1998, Napoli, 1997, pp. 37-40

MARTORELLI 1998

L., MARTORELLI, *La Reggia di Portici nell'Ottocento. Arredi e trasformazioni in epoca neoclassica*, in *La Reggia di Portici nelle collezioni d'arte tra Sette e Ottocento*, Napoli, 1998, pp. 15-31

MARTORELLI 2004-2005

L., MARTORELLI, *La Reggia di Portici al tempo dei francesi: decoratori e artisti alla corte di Madame Murat*, in *Les maisons de l'Empereur. Residenze di corte in Italia nell'età napoleonica*, Atti del convegno (Lucca, 23-24 gennaio 2004), a cura di F. Ceccarelli e G. D'Amia, in «Rivista Napoleonica», 10/2004-11/2005, pp. 229-246

MARTORELLI –PORZIO 1989

L., MARTORELLI, - A., PORZIO, *Catalogo*, in U. Carughi, L. Martorelli, A. Porzio, *Il Palazzo della Prefettura*, Napoli, 1989, pp. 59-182

MASCILLI MIGLIORINI 2001

L., MASCILLI MIGLIORINI, *Napoleone*, Roma, 2001

MASCILLI MIGLIORINI 2004-2005

P., MASCILLI MIGLIORINI, *Il Palazzo Reale di Napoli in età napoleonica*, in *Les maisons de l'Empereur. Residenze di corte in Italia nell'età napoleonica*, Atti del convegno (Lucca, 23-24 gennaio 2004), a cura di F. Ceccarelli e G. D'Amia, in «Rivista Napoleonica», 10/2004-11/2005, pp. 193-211

MAZZI 1986

M. C., MAZZI, *Tommaso Puccini: un provinciale «cosmopolita»*, in «Bollettino d'arte», LXXI, 1986, 37-38, pp. 1-30

MAZZOCCA 1991 A

F., MAZZOCCA, *La pittura dell'Ottocento in Lombardia*, in *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, vol. I, Torino, 1991, pp. 399-430

MAZZOCCA 1991 B

F., MAZZOCCA, *Il modello e la pittura di storia*, in *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, vol. II, Torino, 1991, pp. 602-628

MAZZOCCA 1994

F., MAZZOCCA, *Mercato dell'arte e collezionismo in Italia nell'età neoclassica*, in *Ottocento Italiano. Opere e mercato di pittori e scultori*, Milano, 1994, pp. 34-63

MAZZOCCA 2002

F., MAZZOCCA, *L'immagine dell'Italia: mito e celebrazione napoleonica negli anni della Repubblica*, in *Napoleone e la Repubblica Italiana (1802-1805)*, catalogo della mostra, Milano, Rotonda di via Besana, 2002-2003, a cura di C. Capra, F. Della Peruta, F. Mazzocca, Ginevra-Milano, 2002, pp. 25-33

MEIJER 1988

B. W., MEIJER, *Parma e Bruxelles. Committenza e collezionismo farnesiano alle due corti*, Parma, 1988

MELLER 1915

S., MELLER, *Az Esterhazy képtár története*, Budapest, Magyar Szépművészeti Múzeum Kiadása, 1915

MELUCCIO 2001

N., MELUCCIO, *Alexandre Hyacinthe Dunouy, Veduta del campo di Piale; Veduta del campo di Reggio Calabria con cannoniere*, in *La collezione d'arte della Provincia di Napoli*, catalogo della mostra, Torino-Londra a cura di L. Martorelli, Torino-Londra, 2001, pp. 83-84

MICHAELIS 1882

A., MICHAELIS, *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge, 1882

MILANESE 1995

A., MILANESE, *Giuseppe Fiorelli, il riordino del medagliere e il problema della proprietà allodiale del Real Museo Borbonico*, in *Musei. Tutela e legislazione dei beni culturali a Napoli tra '700 e '800*, Napoli, 1995, pp. 173-206

MILANESE 1996 A

A., MILANESE, *Il Museo Santangelo: storia delle raccolte di antichità*, in *I Greci d'Occidente. La Magna Grecia nelle collezioni del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, catalogo della mostra, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, luglio- dicembre 1996, a cura di S. De Caro- M.R. Borriello, Napoli 1996, pp. 171-180

MILANESE 1996 B

A., MILANESE, *Il piano Arditi del 1808 sui musei provinciali: centro e periferia nella tutela*, in *I Greci d'Occidente. La Magna Grecia nelle collezioni del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, catalogo della mostra, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, luglio- dicembre 1996, a cura di S. De Caro- M.R. Borriello, Napoli 1996, pp. 275-280

MILANESE 1996-1997

A., MILANESE, *Il Museo Reale di Napoli al tempo di Giuseppe Bonaparte e Gioacchino Murat*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'arte», serie III, anno XIX-XX, 1996-1997, pp. 345-405

MILANESE 2014

A., MILANESE, *In partenza dal regno. Esportazioni e commercio d'arte e d'Antichità a Napoli nella prima metà dell'Ottocento*, Firenze, 2014

MONTRONI 1996

G., MONTRONI, *Gli uomini del re. La nobiltà napoletana nell'Ottocento*, Catanzaro-Roma, 1996

MORANDOTTI 1991

A., MORANDOTTI, *La fortuna collezionistica della pittura gotica e rinascimentale tra Ottocento e Novecento*, in *Pittura italiana dal '300 al '500*, a cura di M. Natale, Milano, 1991, pp. 345-401

MORELLI 1900

M., MORELLI, *La Pinacoteca del Museo Nazionale*, in *Napoli d'oggi*, Napoli, 1900, pp. 95-116, ed cons. estratto, Napoli, 1900

MOTTOLA- MOTTOLA MOLFINO 1997

F., MOTTOLA - A., MOTTOLA MOLFINO *Dialogo sui collezionisti d'arte*, Torino, 1997

MOZZILLO 1964

A., MOZZILLO, *Viaggiatori stranieri nel Sud*, Milano, 1964

MOZZILLO 1992

A., MOZZILLO, *La frontiera del Grand-Tour. Viaggi e viaggiatori nel mezzogiorno borbonico*, Napoli 1992

MUSEE DE SA MAJESTE LA REINE 1814

Musée de La Majestè La Reine de Naples. Première partie. Bronzes, Napoli 1814.
Stamperia Reale

MUZII 1987

R., MUZII, *I grandi disegni italiani nella collezione del Museo di Capodimonte a Napoli*, Milano, 1987

NAEF 1968

H., NAEF, *La Dormeuse de Naples: un dessin inédit d'Ingres*, in «Revue de l'Art», n. 1-2, 1968, pp. 102-103

NAEF 1990

H., NAEF, *Un chef-d'œuvre retrouvé: "Le portraits de la reine Caroline Murat" par Ingres*, in «Revue de l'Art», n. 88, 1990, pp. 11-20

NAPOLITANO 2010

S., NAPOLITANO, *Fedeltà e intelligenza nello studio del vero e dell'antico. Costanzo Angelini disegnatore e incisore della collezione Vivenzio*, in «Napoli Nobilissima», 6, ser. 1, 3/4, 2010, pp. 205-222

NAPOLITANO 2011

S., NAPOLITANO, «*Les faits*», «*la comparaison*», «*la vérité*». *Pietro Vivenzio e gli inediti "Sepolcri Nolani". Una linea interpretativa per l'antiquaria, la storiografia e la storia dell'arte a Napoli tra Sette e Ottocento*, Parte II, in *Annali di Critica d'Arte*, n. 7, 2011, Torino [50 pagine in corso di pubblicazione]

NASALLI ROCCA 1969

E., NASALLI ROCCA, *I Farnese*, Varese, 1969

NAVENNE 1914

F., NAVENNE, *Rome, le Palais Farnèse et les Farnèse*, Paris, 1914

NETO 1995

I., NETO, *Granet et son entourage. Le peintre François-Marius Granet. Correspondance de 1804 à 1849*, in «*Archives de l'Art français XXXI*», Nogent-le-Roi, 1995

NICHOLSON 1964

H., NICHOLSON, *The Congress of Vienna. A Study in Allied Unity 1812-1822*, London, 1946 (ed. cons. 1974)

NICODEMI 1962

G., NICODEMI, *Francesco Hayez*, 2 vol., Milano, 1962

OLDRINI 1973

G., OLDRINI, *La cultura filosofica napoletana dell'Ottocento*, Bari, 1973

OLDRINI 1983

G., OLDRINI, *Il «Museo» e il ruolo della pubblicistica periodica napoletana prima del 1848*, Napoli, 1983.

ORTOLANI 1970

S., ORTOLANI, *Giacinto Gigante e la pittura di paesaggio a Napoli dal Seicento all'Ottocento*, ed. postuma a cura di R. Causa, Napoli, 1970

OTTANI CAVINA 1982

A., OTTANI CAVINA, *Il Settecento e l'antico*, in *Storia dell'arte italiana*, VI, Dal Cinquecento all'Ottocento, tomo II, Settecento e Ottocento, Torino, 1982, pp. 599-660

OTTANI CAVINA 1994

A., OTTANI CAVINA, *I paesaggi della ragione*, Torino, 1994

PACELLI 1979

V., PACELLI, *La collezione di Francesco Emanuele Pinto, principe d'Ischitella*, in «Storia dell'Arte», 35, 1979, pp. 165-204

PACELLI 1985

V., PACELLI, *Il testamento di Marcantonio Doria: un avvio per la migliore conoscenza dei rapporti fra Napoli e Genova*, in «Ricerche sul '600 napoletano», Napoli 1985, pp. 77-87

PACELLI 1987

V., PACELLI, *La quadreria di Vincenzo D'Andrea giurista e rivoluzionario da un inventario del 1649*, in «Ricerche sul '600 napoletano», Napoli 1987, pp. 145-151

[LE] PALAIS FARNESE 1980-1981

Le Palais Farnèse. Ecole française de Rome, 3 vol., Roma, 1980-1981

[IL] PALAZZO DEL PRINCIPE DI SALERNO 1960

Il Palazzo del Principe di Salerno e gli altri comandi militari in Napoli, Napoli, 1960

[IL] PALAZZO DEL QUIRINALE 1989

Il palazzo del Quirinale. Il mondo artistico a Roma nel periodo napoleonico, a cura di M. Natoli e M.A. Scarpati, Roma, 1989

[IL] PALAZZO REALE DI NAPOLI 1996

Il Palazzo Reale di Napoli, a cura di M. Causa Picone, Napoli, 1986

PARPAGLIOLO 1932

L., PARPAGLIOLO, *Codice delle antichità e degli oggetti d'arte*, I, Roma, 1932

PAVANELLO 2006

G., PAVANELLO, *Canova e Napoli*, in *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. 2. Milano, Firenze, Napoli*, Atti della quarta settimana di studi canoviani (Bassano del Grappa, 4-8 novembre 2002), a cura di F. Mazzocca e G. Venturi, Bassano del Grappa, 2006, pp. 279-294

PELUSO 1980

G., PELUSO, *Giuseppe Capececiaturo Arcivescovo di Taranto e ministro di due re*, in «L'Arengo», III, 1980, pp. 30-46

PETRUCCI 2009

F., PETRUCCI, *Pittura di ritratto a Roma. Il Seicento*, Roma, 2009, II, p. 325

PEYRE 1828

R., PEYRE, *Les galeries célèbres, Chantilly*, Paris [s.e.] , 1892

PICONE PETRUSA 1989

M., PICONE PETRUSA, *Iconografia del costume popolare. Modelli fotografici in studio*, in *La fotografia a Roma nel sec. XIX. La veduta, il ritratto, l'archeologia*, Roma, 1989

PICONE PETRUSA 1990

M., PICONE PETRUSA, *Vittorio Imbriani critico d'arte* in *Atti del I convegno su Vittorio Imbriani (Napoli 1986)*, Napoli, 1990

PICONE PETRUSA 1993

M., PICONE PETRUSA, *Tradizione e crisi dei "generi". Collezionismo ed esposizioni nella pittura napoletana tra 1799 e 1860*, in F.C. Greco, M. Picone Petrusa, I. Valente, *La pittura napoletana dell'Ottocento*, Napoli, 1993, pp. 25-46

PICONE PETRUSA 1995

M., PICONE PETRUSA, *Le arti visive in Campania nell'Ottocento* in *Storia e civiltà della Campania. L'Ottocento* a cura di G. Pugliese Carratelli, Napoli, 1995, pp. 205-314

PINTO 1982

S., PINTO, *La promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle riforme all'Unità*, in *Storia dell'arte italiana*, Parte seconda, volume secondo, *Dal Cinquecento all'Ottocento*, II *Il Settecento e Ottocento*, vol. 6**, Torino, 1982, pp. 791-1079

PIRONTI 1964

A., PIRONTI, *Domenico Barbaja*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VIII Roma, 1964, pp. 36-37

PISANI 1996

M., PISANI, *Ritratti napoletani dal Cinquecento all'Ottocento*, Napoli, 1996

[LA] PITTURA DI PAESAGGIO IN ITALIA 2003

La pittura di paesaggio in Italia. L'Ottocento, a cura di C. Sisi, Milano, 2003

[LA] PITTURA IN ITALIA 1991

La Pittura in Italia. L'Ottocento, a cura di E. Castelnuovo, 2. vol., Torino, 1991

POMARÈDE 2003

V., POMARÈDE, *Il paesaggio e l'Accademia di Francia a Roma: stato della ricerca*, in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Da Ingres a Degas. Gli artisti francesi a Roma*, catalogo della mostra, Roma, Villa Medici, 2003, a cura di O. Bonfait, Milano, 2003, pp. 77-87

POMARÈDE 2006

V., POMARÈDE, *Un nouveau "troubadour"*, in *Ingres 1780-1867*, catalogo della mostra, Paris, musée du Louvre, 2006, a cura di V. Pomarède *et alii*, Paris, 2006, pp. 214-223

POMIAN 1987

K., POMIAN, *Collectionneurs amateurs et curieux, Paris, Venise: XVI-XVIII siècle*, Paris, 1987, ed. cons., *Collezionisti, amatori, curiosi. Parigi – Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano, 1989

POMPONI 1995

M., POMPONI, *Camillo Massimo collezionista di antichità. Fonti e materiali*, Roma, 1995

PONCHON 2005

H., PONCHON, *L'incroyable saga des Torlonia des Monts du Forez aux Palais romains*, s. l., 2005

PORZIO 1997

A., PORZIO, *scheda 17.26. Alexandre Hyacinthe Dunouy, Il castello di Benrath*, in *Civiltà dell'Ottocento. Le arti figurative*, I, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte e Caserta, Palazzo Reale, 1997-1998, a cura di N. Spinosa *et alii*, Napoli, 1997, p. 454

PORZIO 1999

A., PORZIO, *La quadreria di Palazzo Reale nell'Ottocento. Inventari e museografia*, Napoli, 1999

PORZIO 2007

A., PORZIO, *Il ritorno nel Palazzo Reale di Napoli del busto di porcellana della duchessa di Berry*, in «Napoli Nobilissima», V serie, vol. VIII, fasc. 1-2, gennaio-aprile 2007, pp. 17-24

POUGETOUX 1994

A., POUGETOUX, *Peinture troubadour, histoire et littérature: autour de deux tableaux des collections de l'impératrice Joséphine*, in «Revue du Louvre», n. 2, 1994, pp. 51-60

POUGETOUX 1995

A., POUGETOUX, *Un autoportrait d'Henriette Lorimier*, in «Bulletin de la société des amis des musées de Dijon», n. 1, 1995, pp. 47-51

POUGETOUX 2003

A., POUGETOUX, *La collection de peintures de l'impératrice Joséphine*, Paris, 2003

PRAZ 1959

M., PRAZ, *Gusto Neoclassico*, Napoli, 1959

PRAZ 1964

M., PRAZ, *La filosofia dell'arredamento: i mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli dall'antica Roma ai nostri tempi*, Milano, 1964

PRAZ 1971

M., PRAZ, *Scene di conversazione*, Roma, 1971

PRAZ, 1979

M., PRAZ, *La casa della vita*, Milano, 1979

PREVITALI 1964

G., PREVITALI, *La fortuna dei primitivi (dal Vasari ai Neoclassici)*, Torino, 1964

PRIEUR 1985

J., PRIEUR, *Murat et Caroline*, Paris, 1985

PROHASKA 1990

W., PROHASKA, ad vocem *Joseph Rebell*, in *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, a cura di N. Spinosa et alii, Napoli, 1990, pp. 416-417

PROPOSTE PER UNA PERIODIZZAZIONE 2000

Proposte per una periodizzazione in Beni Culturali a Napoli nell'Ottocento, Atti del convegno (Napoli, 5-6 novembre 1997), Roma, 2000, pp. 141-160

[I] PROTAGONISTI 1994

I protagonisti nella storia di Napoli. Gioacchino Rossini, Napoli, 1994

PUPIL 1985

F., PUPIL, F., *Le style troubadour ou la nostalgie du bon vieux temps*, Nancy, 1985

RAIMONDI 1958

R., RAIMONDI, *Degas e la sua famiglia in Napoli. 1793-1917*, Napoli, 1958

RAK 1982

M. G., RAK, *Contributo per un catalogo della stampa periodica napoletana, 1799/1860*, Napoli, 1982

RAMAGE 1990

N. H., RAMAGE, *Sir William Hamilton as collector, exporter, and dealer: the acquisition and dispersal of his collections*, in «American Journal of Archeology», vol. 94, n. 3, 1990, pp. 469-480

RAMBAUD 1908

J., RAMBAUD, *L'Église de Naples sous la domination napoléonienne*, in «Revue d'histoire ecclésiastique», IX, 1908, pp. 294-312

RAO 1992

A.M., RAO, *Temi e tendenze della recente storiografia sul Mezzogiorno nell'età rivoluzionaria e napoleonica*, in *Il Mezzogiorno e la Basilicata fra l'età giacobina e il decennio francese*, Atti del convegno (Maratea 8-10 giugno 1990), a cura di A. Cestaio, A. Lerra, Venosa 1992, pp. 981-1041

[LA] REGGIA DI PORTICI 1998

La Reggia di Portici nelle collezioni d'arte tra Sette e Ottocento, Napoli, 1998

REITLINGER 1961

G., REITLINGER, *The economics of taste. The rise and fall of pictures prices*, London, 1961

RICCA 1859-1879

E., RICCA, *La nobiltà del Regno delle due Sicilie*, 5 vol., 1859-1879

RICCIARDI 2002

M., RICCIARDI, *Paesaggisti stranieri in Campania nell'Ottocento*, Salerno, 2002

RICHTER 2002

D., RICHTER, *Napoli cosmopolita. Viaggiatori e comunità straniere nell'Ottocento*, Napoli, 2002

RIEBESELL 1989

C., RIEBESELL, *Die Sammlung des Kardinal Alessandro Farnese. Ein «studio» für Künstler und Gelehrte*, Weinheim, 1989

RIZZARDI 1989

G., RIZZARDI, ad vocem *Nicolas-Didier Boguet*, in *Il palazzo del Quirinale. Il mondo artistico a Roma nel periodo napoleonico*, a cura di M. Natoli e M. A. Scarpati, vol. II, Roma, 1989, pp. 16-20

ROBERTSON 1988

C., ROBERTSON, *The artistic patronage of Cardinal Odoardo Farnese*, in *Les Carraches et les décors profanes*, actes du colloque organisé par l'École Française de Rome, Roma, 1988, pp. 133-141

ROBERTSON 1992

C., ROBERTSON, «*Il Gran Cardinale » Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven-London, 1992

ROCCO 1921

L., ROCCO, *La stampa periodica napoletana delle rivoluzioni*, Napoli, 1921

ROSENBLUM 1967 A

R., ROSENBLUM, *Ingres*, New York, 1967

ROSENBLUM 1967 B

R., ROSENBLUM, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, 1967

ROSSI PINELLI 1978- 1979

O., ROSSI PINELLI, *Carlo Fea e il chirografo del 1802: cronaca giudiziaria e non, delle prime battaglie per la tutela delle "Belle Arti"*, in «*Ricerche di Storia dell'Arte*», 8 (1978-1979), pp. 27-41

ROSSINI 1985

R., ROSSINI, *Scrittori e pittori stranieri a Napoli nel XVIII e nel XIX secolo*, s.l., 1985

RUOTOLO 1974 A

R., RUOTOLO, *Collezionisti e mecenati napoletani nel XVIII secolo*, in «*Napoli Nobilissima*», n.s. XIII, 1974, pp. 118-119; 145-153

RUOTOLO 1974 B

R., RUOTOLO, *La raccolta Carafa di S. Lorenzo*, in «Napoli Nobilissima», n.s., XIII, 1974, pp. 161-167

RUOTOLO 1979

R., RUOTOLO, *Note sul collezionismo aristocratico napoletano fra '600 e '700*, in «Storia dell'Arte», 35, 1979, pp. 29-38

RUOTOLO 1987

R., RUOTOLO, *Artisti, dottori e mecenati napoletani del secondo Seicento. Sulle tracce della committenza «borghese»*, in «Ricerche sul '600 napoletano», IV, Napoli, 1987, pp. 187-189

RUOTOLO 1997

R., RUOTOLO, *Brevi note sul collezionismo napoletano: il cardinal Filomarino*, in «Antologia di Belle Arti», 1, 1977, pp. 71-82

SANCHEZ- SEYDOUX 1999

P., SANCHEZ-X., SEYDOUX, *Les catalogues des Salons (1801-1819)*, vol. I, Paris, 1999

SANCHEZ- SEYDOUX 2000

P.SANCHEZ-X., SEYDOUX, *Les catalogues des Salons 1802 (supplément) (1835-1840)*, vol. III, Paris, 2000

SANSONE 1971-1978

M., SANSONE, *La letteratura a Napoli dal 1800 al 1860*, in *Storia di Napoli*, a cura di E. Pontieri, vol. I- XI, Napoli, 1971-1978, vol IX, pp. 295-527

SCHIAVO S. D.
A. SCHIAVO, *Il Palazzo Altieri*, Roma, (s.d.)

SCHNAPPER 1989

A., SCHNAPPER, *David et Napoléon*, in *Jacques-Louis David 1748-1825*, catalogo della mostra, Paris, musée du Louvre, a cura di A. Schnapper e A. Sérullaz, Paris, 1989, pp. 359-418

SCIROCCO 1994

A., SCIROCCO *I sovrani e le riforme*, in *L'Italia fra rivoluzioni e riforme (1831-1846)*, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, 1994

SCOGNAMIGLIO 2004

O., SCOGNAMIGLIO, *Dal palais de l'Elysée alla Reggia di Caserta: persistenze e trasformazioni del gusto artistico di Gioacchino e Carolina Murat*, in *Casa di Re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta 1752-1860*, catalogo della mostra, Caserta, Palazzo Reale, 2003, a cura di R. Cioffi, Milano, 2004, pp. 163-182

SCOGNAMIGLIO 2004

O., SCOGNAMIGLIO, scheda 4.21. *Benjamin de Rolland, Achille Napoleone Murat presso il busto della madre*, in *Casa di Re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta 1752-1860*, catalogo della mostra, Caserta, Palazzo Reale, 2003, a cura di R. Cioffi, Milano, 2004, p. 301

SCOGNAMIGLIO 2004

O., SCOGNAMIGLIO, scheda 4.24. *Benjamin de Rolland, Laetitia Joséphine Murat presso il busto del padre*, in *Casa di Re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta 1752-1860*,

catalogo della mostra, Caserta, Palazzo Reale, 2003, a cura di R. Cioffi, Milano, 2004, p. 302

SCOGNAMIGLIO 2004

O., SCOGNAMIGLIO, scheda 4.28. *Benjamin de Rolland, Ritratti di Luciano e Luisa Murat*, in *Casa di Re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta 1752-1860*, catalogo della mostra, Caserta, Palazzo Reale, 2003, a cura di R. Cioffi, Milano, 2004, p. 303

SCOGNAMIGLIO 2008

O., SCOGNAMIGLIO, *I dipinti di Gioacchino e Carolina Murat. Storia di una collezione*, Napoli, 2008

SICOLI 1978

S., SICOLI, *La formazione dello Stato unitario e il problema della conservazione*, in *Verso una gestione dei beni culturali come servizio pubblico*, Milano, 1978

SIGNORI , PATRIZI E CAVALIERI 1992

Signori , patrizi e cavalieri in Italia centro- meridionale in Età Moderna, a cura di M. A. Visceglia, Roma–Bari, 1992

SPADACCINI 2000

R., SPADACCINI, «*Per l'istruzione e il decoro della Nazione*». *L'attività della Commissione di Antichità e Belle Arti di Napoli*, in *Beni Culturali a Napoli nell'Ottocento*, Atti del Convegno di studi (Napoli, Archivio di Stato 5-6 novembre 1997), Roma, 2000, pp. 177-214

SPERONI 1988

M., SPERONI, *La tutela dei beni culturali negli stati italiani preunitari*, Milano, 1988

SPINOLA 1999

G., SPINOLA, *Il Museo Pio Clementino*, vol II, Città del Vaticano, 1999

SPINOSA 1984

A., SPINOSA, *Murat. Da stalliere a re di Napoli*, Milano, 1984

SPINOSA 1993

N., SPINOSA, - M., UTILI, M., - P., LEONE DE CASTRIS, *Capodimonte da raccolta storica a Galleria nazionale: realtà e progetti*, in «Il Museo», 1993, 1-2, pp. 6-11

SPINOSA 1993

N., SPINOSA, *Pittura napoletana del Settecento dal Rococò al Classicismo*, Napoli, 1993

SPRETI 1981

V., SPRETI, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, Milano, 1928-1936, ed. cons., Bologna, 1981

STARKE 1826

M., STARKE, *Information and direction for travelers on the Continent*, fifth edition, Paris, 1826

STRAZZULLO 1958

F., STRAZZULLO, *Le collezioni d'arte del Marchese Dragonetti*, in «Il Fuidoro», 1958, pp. 51-52

STRAZZULLO 1962

F., STRAZZULLO, *Un progetto di Murat per una Galleria di pittori Napoletani*, in «Napoli Nobilissima», vol. II, fasc. I, maggio-giugno 1962, pp. 29-39

STRAZZULLO 1990

F., STRAZZULLO, *Le collezioni artistiche del duca di S. Elia*, in «Napoli Nobilissima», n. s. 1990, pp. 28-35

STRAZZULLO 1994

F., STRAZZULLO, *Domenico Venuti e il recupero delle opere d'arte trafugate dai Francesi a Napoli nel 1799*, in «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti», LXIII, 1991-1992, Napoli, 1994, pp. 13-62

SUSINNO 1988

S., SUSINNO, *Riflessi di storia artistica napoletana...alcuni dipinti della Collezione Praz*, in *Le stanze della Memoria*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, a cura di S. Susinno e E. Di Majo, Roma, 1988, pp. 32-40

SUSINNO 1991

S., SUSINNO, *La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, vol. I, Torino, 1991, pp. 399-430

TAGLIALATELA 1995

E., TAGLIALATELA, *Michele Arditi (1746-1838). Tra scavo e Museo*, in *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali a Napoli tra '700 e '800*, a cura di A. Fittipaldi, «Quaderno del Dipartimento di Discipline Storiche», Università degli Studi di Napoli "Federico II", I, Napoli, 1995, pp. 109-141

TARE 1982

L., TARE, *Valore e genesi del giornalismo. Origine del giornalismo napoletano. I giornali di Napoli 1799/1861*, Napoli, 1982.

[IL] TEATRO S. CARLO 1998

Il Teatro S. Carlo, Napoli, 1998

TECCE 1994

A., TECCE, *Villa Pignatelli: da residenza aristocratica a museo*, in *Il Museo Pignatelli di Napoli*, Napoli, 1994, pp. 7-18

TIBERIA 1852

V., TIBERIA, *Il "Museo sacro" del cardinale Borgia a Capodimonte*, tip. Raimondi, 1852, pp. 94-108

TOSCANO 2006

G., TOSCANO, *Pittori francesi durante il regno di Carolina e Gioacchino Murat (1808-1815)*, in *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. 2. Milano, Firenze, Napoli*, Atti della quarta settimana di studi canoviani (Bassano del

Grappa, 4-8 novembre 2002), a cura di F. Mazzocca e G. Venturi, Bassano del Grappa, 2006, pp. 361-386

TOSCANO 2007

G., TOSCANO, *Paysages, vedute et tableaux troubadour dans les collections de Caroline Murat, reine de Naples (1808-1815)*, in *Jean-Baptiste Wicar et son temps 1762-1834*, Atti del convegno (Lille, 24-26 giugno 2004), a cura di M.T. Caracciolo e G. Toscano, Villeneuve d'Ascq 2007, pp. 269-309.

TROMBETTA 2002

V., TROMBETTA, *Storia e cultura delle biblioteche napoletane: librerie private, istituzioni francesi e borboniche, strutture postunitarie*, Napoli, 2002

TULARD 1999

J., TULARD, *Murat*, nouvelle édition corrigée et augmentée, Paris, 1999

TUMIDEI 2001

S., TUMIDEI, « *Franz Ludwig Catel* », in *Un paese incantato. Italia dipinta da Thomas Jones a Corot*, catalogo della mostra, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais - Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 2001, a cura di A. Ottani Cavina, Milano-Paris 2001, pp. 252-255.

UN PRINCE ET SES ARCHITECTES 1997

Un prince et ses architectes: la reconstruction de Chantilly par le duc d'Aumale, in «Le Musée Condé», septembre 1997, n. 53

VACCA 1966

N., VACCA, *Terra d'Otranto. Fine Settecento inizio Ottocento (spigolature da tre carteggi)*, Bari, 1966

VAJ 1993

B., VAJ, *Introduction*, in A. Odier, *Mon voyage en Italie 1811-1812*, a cura di B. Vaj, Genève, 1993

VALENTE 1941

A., VALENTE, *Gioacchino Murat e l'Italia meridionale*, Torino, 1941

VALENTE 1966-1967

A., VALENTE, *Per la storia delle collezioni d'arte dei musei di Napoli*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», s. III, V-VI (1966-1967), pp. 391-399

VALERIANI 1998

R., VALERIANI, "Reiffenstein, Piranesi e i fornitori romani del Conte di Exeter" in *Antologia di Belle Arti*, 55-58, 1998, pp. 112-127

VANNUGLI 1991

A., VANNUGLI, *La Pietà di Jacopino del Conte per S. Maria del Popolo. Dall'identificazione del quadro al riesame dell'autore*, in «Storia dell'Arte», 1991, 71, pp.59-93

VENDITTI 1961

A., VENDITTI, *Architettura neoclassica a Napoli*, Napoli, 1961

VENDITTI 1987

A., VENDITTI *Il palazzo Salerno in Napoli. Un episodio di 'décor' urbano nella Napoli neoclassica*, in «*Castra et Ars. Palazzi e quartieri di valore architettonico dell'esercito italiano*», Roma-Bari, 1987

VIDAL 2006

F., VIDAL, *Caroline Bonaparte. Sœur de Napoléon I*, Paris, 2006

VIGNE 1995

G., VIGNE, *Ingres*, Paris, 1995

VIGNE 1997

VIGNE, G., *Ingres e la Corte di Napoli*, in *Civiltà dell'Ottocento. Cultura e società*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte-Caserta, Palazzo reale, a cura di N. Spinosa et alii, Napoli, 1997, pp. 79-82

VILLANI 1989

P., VILLANI, *L'età rivoluzionaria e napoleonica in Italia*, in *La storiografia italiana degli ultimi vent'anni, II, Età moderna*, a cura di L. De Rosa, Roma-Bari 1989, pp. 163-207

VILLARI 1903

L. A., VILLARI, *I tempi, la vita, i costumi, gli amici, le prose e le poesie di F.S. Arabia*, Napoli, 1903

VILLARI 1978

L., VILLARI, *Italia napoleonica*, Napoli, 1978

WAAGEN 1854

G. F., WAAGEN, *Über die Madonna des herzogs von Terranova von Raphael*, in «Deutsches Kunstblatt», n. 25 (22 giugno) 1854, p. 220

WEGNER 1992

R., WEGNER, *Pompeij in Ansichten Jacob Philipp Hackerts*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 55, 1992, pp. 66-96

WEINER 1964

M., WEINER, *The Parvenu Princesses*, Londra, 1964

WESCHER 1988

P., WESCHER, *I furti d'arte*, Torino, 1988

WERNER 1999,

K. E., WERNER, *Die Sammlung antiker Mosaiken in der Vatikanischen Museen*, Città del Vaticano, 1998

WILDENSTEIN 1954

G., WILDENSTEIN, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, London, 1954

WILTON-ELY 1993

J. WILTON-ELY, *Piranesi as Architect and Designer*, New Haven and London, 1993

ZAGARIA 1922

R., ZAGARIA, *Giuseppe Ricciardi e il «Progresso»*, Napoli, 1922

ZAZO 1920

A., ZAZO, *Il giornalismo a Napoli nella prima metà del secolo XIX secolo*, Napoli, 1920

Cataloghi di Esposizioni

[GLI] AFFRESCHI DI PAOLO III 1981

Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo (1534-1548) Progetto e esecuzione, catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, a cura di F. M. Aliberti Gaudio e Eraldo Gaudio, Roma, 1981

ALL'OMBRA DEL VESUVIO 1990

All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, a cura di N. Spinosa *et alii*, Napoli, 1990

[L'] AMORE DALL'OLIMPO ALL'ALCOVA 1992

L'Amore dall'Olimpo all'alcova, catalogo della mostra, Torino, Mole Antonelliana 29 maggio- 4 ottobre 1992, a cura di G. Macchi, Milano, 1992

ANTONIO NICCOLINI 1997

Antonio Niccolini. Architetto e scenografo alla corte di Napoli, catalogo della mostra, Napoli 1997, a cura di A. Giannetti e R. Muzii, Napoli, 1997

[LE] CARDINAL FESCH ET L'ART DE SON TEMPS 2007

Le cardinal Fesch et l'art de son temps, catalogo della mostra, Ajaccio, Palais Fesch-Musée des Beaux-Arts, 2007, a cura di P. Costamagna e C. Blumenfeld, Paris, 2007

CASA DI RE 2004

Casa di Re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta 1752-1860, catalogo della mostra, Caserta, Palazzo Reale, a cura di R. Cioffi, Milano, 2004

CIVILTÀ DEL SEICENTO 1984

Civiltà del Seicento a Napoli, catalogo della mostra, 2 vol., Napoli maggio-dicembre 1984, Napoli 1984

CIVILTÀ DELL'OTTOCENTO 1997

Civiltà dell'Ottocento. Le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia. Le arti figurative, I, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte e Caserta, Palazzo Reale, 1997-1998, a cura di N. Spinosa *et alii*, 1997

Civiltà dell'Ottocento. Le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia. Cultura e società, II, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte e Caserta, Palazzo Reale, 1997-1998, a cura di N. Spinosa *et alii*, 1997

Civiltà dell'Ottocento. Le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia. Architettura e urbanistica, III, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte e Caserta, Palazzo Reale, 1997-1998, a cura di N. Spinosa *et alii*, 1997

[LA] COLLEZIONE BORGIA 2001

La collezione Borgia. Curiosità e tesori da ogni parte del mondo, catalogo della mostra, a cura di A. Germano e M. Nocca, Napoli, 2001

DA LILLE A ROMA 2002

Da Lille a Roma. Jean Baptiste Wicar e l'Italia. Disegni dell'Accademia di Belle Arti di Perugia e del Museo di Lille, catalogo della mostra, Perugia, Palazzo della Penna, 2002, a cura di M. T. Caracciolo, Milano, 2002

DA PALAZZO DEGLI STUDI 1979

Da Palazzo degli Studi a Museo Archeologico, catalogo della mostra, Napoli, Napoli museo Archeologico Nazionale a cura di A De Franciscis, Napoli, 1979

DELICIAE PRINCIPIS 1997

Deliciae Principis, felicitas populi: Hackert alla corte di Napoli, in Jacob Philip Hackert. *Paesaggi del Regno*, catalogo della mostra, Caserta, Palazzo Reale, 1997-1998, a cura di T. Weidner, Roma, 1997

DOMINIQUE-VIVANT DENON 1999

Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon, catalogo della mostra, Paris, musée du Louvre, a cura di M.-A. Dupuy, Paris, 1999

F. L. CATEL E I SUOI AMICI A ROMA 1996

F. L. Catel e i suoi amici a Roma. Un album di disegni dell'Ottocento, catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale di Arte Moderna, 25 ottobre 1996 – 26 gennaio 1997, a cura di E. Di Majo, Torino, 1996

[I] FARNESE 1995

I Farnese. Arte e collezionismo, catalogo della mostra, Colorno-Napoli-Monaco, 1995-1996, a cura di L. Fornari Schianchi e N. Spinosa, Milano, 1995

FRANZ LUDWIG CATEL 2007

Franz Ludwig Catel (1778-1856) paesaggista e pittore di genere, catalogo della mostra, Roma, Casa di Goethe, 30 gennaio- 22 aprile 2007, a cura di A. Stolzenburg, Roma, 2007

FRANZ XAVER WINTERHALTER 1987

Franz Xaver Winterhalter and the Courts of Europe, catalogo della mostra London, National Portrait Gallery, a cura di D. Ormond e C. Blackett-Ord, London, 1987

GALANTERIE 1997

Galanterie. Oggetti di lusso e di piacere in Europa tra Settecento e Ottocento, catalogo della mostra, Napoli museo della Floridiana, Napoli, 1997

GIRODET (1767-1824) 2005

Girodet (1767-1824), catalogo della mostra, Paris, musée du Louvre, 22 sept. 2005-3 janv. 2006, a cura di S. Bellanger, Paris, 2005

GOETHE E I SUOI INTERLOCUTORI 1983

Goethe e i suoi interlocutori, catalogo della mostra, Napoli, Biblioteca Nazionale, Napoli 1983

HISTORY AND LITERATURE 1996-1997

History and Literature reflected in Early Nineteenth Century French Painting, catalogo della mostra, Londra-New York, a cura di N. Tscherny e G. Stair Sainy, London, 1996-1997

INGRES (1780-1867) 2006

Ingres 1780-1867, catalogo della mostra, Paris, musée du Louvre, a cura di V. Pomarède *et alii*, Paris, 2006

INGRES IN ITALIA 1968

Ingres in Italia (1806-1824 1835-1841), catalogo della mostra, Roma, Villa Medici, a cura di J. Foucart *et alii*, Roma, 1968

JACQUES-LOUIS DAVID 1748-1825

Jacques-Louis David 1748-1825, catalogo della mostra, Paris, musée du Louvre, a cura di A. Schnapper e A. Sérullaz, Paris, 1989

JEAN-BAPTISTE WICAR. RITRATTI DELLA FAMIGLIA BONAPARTE 2004

Jean-Baptiste Wicar: ritratti della famiglia Bonaparte, catalogo della mostra, Roma, Museo Napoleonico, Napoli Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 2004, a cura di M. T. Caracciolo, G. Gorgone, C. Cannelli, Roma, Napoli, 2004

LAUGIER 2002

LAUGIER, L., *Le Cabinet d'antiques du duc d'Aumale. De l'Égypte à Pompéi*, catalogo della mostra, Chantilly, Musée Condé, giugno-settembre 2002, Paris, 2002

MAESTÀ DI ROMA 2003

Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed eterna. Capitale delle Arti, catalogo della mostra, Roma, Scuderie del Quirinale e Galleria Nazionale d'Arte Moderna, a cura di S. Pinto *et alii* (progetto di S. Susinno), 2003, Milano, 2003

MOSTRA DEL RITRATTO STORICO NAPOLETANO 1954

Mostra del ritratto storico napoletano, catalogo della mostra, Napoli Palazzo Reale maggio-dicembre 1954, a cura di G. Doria e F. Bologna, Napoli, 1954

NAPOLEONE E LA REPUBBLICA ITALIANA (1802-1805) 2002

Napoleone e la Repubblica Italiana (1802-1805), catalogo della mostra, Milano, Rotonda di via Besana, 2002-2003, a cura di C. Capra, F. Della Peruta, F. Mazzocca, Ginevra-Milano, 2002

NAPOLI 1799 1989

Napoli 1799 fra storia e storiografia, catalogo della mostra, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, a cura di Anna Maria Rao, Napoli, 2002

[IL] PAESAGGIO NAPOLETANO 1962

Il paesaggio napoletano nella pittura straniera, catalogo della mostra, a cura di R. Causa, Museo di Capodimonte, Napoli, 1962

PAYSAGES D'ITALIE 2001

Paysages d'Italie. Les peintres du plein air (1780-1830), catalogo della mostra, Paris, Galeries nationales du Grand Palais-Mantova, Centro Internazionale d'Arte e Cultura, 2001, a cura di A. Ottani Cavina, Milano-Parigi, 2001

ROMANTICISMO 1993

Romanticismo. Il nuovo sentimento della Natura, catalogo della mostra, Trento, Palazzo delle Albe 15 maggio- 29 agosto 1993, a cura di G. Belli *et alii*, Milano 1993

[LES] SŒURS DE NAPOLÉON 2013

Les Sœurs de Napoléon. Trois destins italiens, catalogo della mostra, Paris, Musée Marmottan Monet, 2013-2014, a cura di M. T. Caracciolo, Paris, 2013

[IL] SOGNO MEDITERRANEO 1996

Il sogno mediterraneo. Viaggiatori tedeschi a Napoli al tempo di Goethe e di Leopardi, catalogo della mostra, Napoli, Biblioteca Nazionale, Napoli, 1996

[LE] STANZE DELLA MEMORIA 1987

Le stanze della memoria. Vedute di ambienti, ritratti in interni e scene di conversazione della collezione Praz. Dipinti e acquarelli 1776-1870, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1987, a cura di S. Susinno e E. Di Majo, Milano-Roma, 1987

[I] TESORI DEI D'AVALOS 1994

I tesori dei d'Avalos. Committenza e collezionismo di una grande famiglia napoletana, catalogo della mostra, Napoli Museo di Capodimonte 1994-1995, a cura di P. Leone de Castris, Napoli, 1994

FONTI A STAMPA

ALMANACCO REALE 1818

Almanacco Reale del Regno delle Due Sicilie per l'anno 1818, Napoli, 1818 [e seguenti anni...]

ARCASENZA 1833

G., ARCASENZA, *Delle pitture a olio esposte nel Real Museo Borbonico*, Napoli, 1833

ARCHITETTURA ED INCISIONE ESPOSTE 1809

Architettura ed Incisione esposte nelle stanze del Campidoglio li 19 novembre 1809, in «Giornale del Campidoglio», n. 71, Roma 11 dicembre 1809, pp. 289-290

BARRI 1671

G., BARRI, *Viaggio pittoresco*, Venezia, 1671

BIOGRAFIE DEGLI UOMINI ILLUSTRI 1813-1830

Biografie degli uomini illustri del Regno di Napoli ornate de' loro rispettivi ritratti, 15 vol., Napoli, 1813-1830

BORRELLI 1841

P., BORRELLI, *Elogio funebre dedicato alla memoria di Domenico Barbaja*, Mendrisio, 1841

[DE] BROSSES 1957

C., DE BROSSES, *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, ed. it. a cura di A. Terenzi, 2 vol., Milano, 1957; ed. cit. : *Viaggio in Italia*, Bari, 1973

BRUNO 1845

F. S., BRUNO, *L'osservatore di Napoli ossia Rassegna delle Istituzioni civili*, Napoli, 1845

CAMPORI 1870

G., CAMPORI, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti...* Modena, 1870

CANDIA 1837

N., CANDIA, *Elogio storico dell'Arcivescovo Giuseppe Capece-Latro*, Napoli, 1837

CANDIDA GONZAGA 1875

B., CANDIDA GONZAGA, *Memorie delle famiglie nobili delle Province meridionali d'Italia raccolte dal conte Bernardo Candida Gonzaga*, Napoli, 1875

CARELLI 1875

G., CARELLI, *Collezione de' quadri appartenenti al signor Gaetano Zir*, Napoli, 1875

CATALANI 1842

L., CATALANI, *Discorso sui monumenti patri*, Napoli, 1842

CATALANI 1845

L., CATALANI, *I palazzi di Napoli*, Napoli, 1845, ed. cons. : Napoli, 1995

CATALOGO 1807

Catalogo dell'edizioni del sec. XV esistenti nella Biblioteca del Duca di Cassano Serra, Napoli, 1807

CATALOGO 1876

Catalogo della pinacoteca dei marchesi Santangelo, Napoli, 1876

CATALOGO DELLE OPERE 1826

Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel palagio del Real Museo Borbonico il dì 4 ottobre, Napoli, 1826

CATALOGO DELLE OPERE 1830

Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel palagio del Real Museo Borbonico il dì 4 ottobre, Napoli, 1830

CATALOGO DELLE OPERE 1831

Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel palagio del Real Museo Borbonico il dì 4 ottobre, Napoli, 1831

CATALOGO DELLE OPERE 1835

Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel palagio del Real Museo Borbonico il dì 4 ottobre, Napoli, 1835

CATALOGO DELLE OPERE 1837

Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel palagio del Real Museo Borbonico il dì 4 ottobre, Napoli, 1837

CATALOGO DELLE OPERE 1839

Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel palagio del Real Museo Borbonico il dì 4 ottobre, Napoli, 1839

CATALOGO DELLE OPERE 1841

Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel palagio del Real Museo Borbonico il dì 4 ottobre, Napoli, 1841

CATALOGO DELLE OPERE 1843

Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel palagio del Real Museo Borbonico il dì 4 ottobre, Napoli, 1843

CATALOGO DELLE OPERE 1845

Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel palagio del Real Museo Borbonico il dì 4 ottobre, Napoli, 1845

CATALOGO DELLE OPERE 1848

Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel palagio del Real Museo Borbonico il dì 4 ottobre, Napoli, 1848

CATALOGUE 1835

Catalogue of the pictures which formed the collection of Joseph Capece-Latro, New York, 1835

CECCOPIERI 1990

I., CECCOPIERI, (a cura di) *L'Archivio Camuccini. Inventario*, Roma, 1990

CERASOLI 1897

F., CERASOLI, *Usi e regolamenti per gli scavi di antichità in Roma nei secoli XV e XVI*, in «Studi e documenti di storia e diritto», XVIII (1897), pp. 133-167

CHIARINI – CELANO 1856-60

G. B., CHIARINI- C., CELANO, *Aggiunzioni alle Notizie del Bello, dell'Antico e del Curioso della città di Napoli* di Carlo Celano, Napoli, 1856-60, ed. cons. a cura di A. Mozzillo, A. Profeta e F.P. Macchia, 3 vol., Napoli, 1970

CHRISTIE'S LONDON 1857

Christie's London, *Catalogue of a Portion of the gallery of an Italian nobleman*, London, 1857

COLLETTA 1834

P., COLLETTA, *Storia del reame di Napoli dal 1734 sino al 1825*, Capolago, 1834, ed. cons. : Torino, 1975

COLLEZIONE DELLE LEGGI 1821

Collezione delle leggi e dei decreti reali del Regno delle due Sicilie (1821); Semestre II, Stamperia Reale, Napoli

COLLEZIONE DELLE LEGGI 1861

Collezione delle leggi , de' decreti e altri atti riguardanti la Pubblica Istruzione promulgati nel già Reame di Napoli dal 1806 in poi, I, Napoli 1861

COLONNA DI STIGLIANO 1894

F., COLONNA DI STIGLIANO, *Inventario di casa Colonna*, in «Napoli Nobilissima», III, 1894, pp. 29-32

CONCLUSIONI PRONUNZiate 1821

Conclusioni pronunziate dall'avvocato generale Cav. Nicolini all'udienza della Camera civile della Corte suprema di Giustizia a' 10 aprile 1821 nella causa fra' coeredi del Principe del Cassero, Napoli, 1821

CORRERA - FUSCO - NISCO - REIVINDICA 1889

S.S.,CORRERA, S.,FUSCO, G., NISCO, A.,REIVINDICA, *Del Patrimonio Privato di Gioacchino Murat e Carolina Bonaparte. Questioni di competenza. Innanzi alla Corte Suprema di Roma*, Napoli, 1889

CORRESPONDANCE 2008

Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome, II, directorat de Guillon- Lethière (1808- 1816), éditée par François Fossier, 2008 (consultable sur internet)

D'ALOE 1842

S., D'ALOE, *Guide pour la précieuse collection des tableaux de son altesse royale Le Prince de Salerne placée dans deux salles supérieures du Musée Royal Bourbon*, Napoli, 1842

D'ALOE 1843

S., D'ALOE, *Guide pour la Galerie des tableaux du Musée Bourbon*, Napoli, 1843

D'ALOE 1845

S., D'ALOE, *Palagi de' privati e loro musei e biblioteche*, in *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze*, Napoli, 1845

D'ALOE 1847

S., D'ALOE, *Naples, ses monuments et ses curiosités*, Napoli, 1847

D'ALOE 1856

S., D'ALOE, *Naples ses Monuments et ses curiosités avec un catalogue détaillé du Musée Royal Bourbon ...*, Naples, 1856

D'AMBRA - DE LAUZIÈRES 1850-57

D'AMBRA, R. - DE LAUZIÈRES, A., *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze*, Napoli, 1850-57

DALBONO 1875

C. T., DALBONO, *Nuova guida di Napoli e dintorni*, Napoli, 1875

DE DOMINICI 2003

B., DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, ed. commentata a cura di F. Sricchia Santoro- A. Zezza, 3 vol., Napoli, 2003

DE JORIO 1819

A., DE JORIO, *Indicazioni del più rimarcabile di Napoli e contorni*, Napoli, 1819

DOCUMENTI INEDITI 1878-1880

Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia pubblicati per cura del Ministero della Pubblica Istruzione, a cura di G. Fiorelli, 4 vol., Firenze-Roma, 1878-1880

DE NICOLA 1999

C., DE NICOLA, *Diario napoletano 1798-1825*, a cura di R. De Lorenzo, 3 vol., Napoli, 1999

DEL POZZO 1857

L., DEL POZZO *Cronaca civile e Militare delle Due Sicilie*, Napoli 1857

DEL RE 1846

G., DEL RE, *Rimembranze storiche e artistiche della città di Napoli*, Napoli, 1846

DELÉCLUZE 1855

E. J., DELÉCLUZE, *Louis David son école & son temps*, Paris, 1855

DESCRIPTION SOMMAIRE 1862

Description sommaire des objets d'art faisant partie des collections du duc d'Aumale, exposés pour la visite du Fine Arts club, le 21 mai 1862. Londres 1862

DESCRIZIONE PER ALFABETO 1725

Descrizione per alfabeto di cento Quadri de' più famosi ... che si osservano nella Galleria ... di Parma, Parma, 1725

FILIOLI 1843

G.F., FILIOLI, *Di alcune opere di pittura, architettura e scultura messe in mostra nel Regal Museo Borbonico a' 30 di Maggio del 1843*, in «Annali Civili del regno delle Due Sicilie», XXXIV (1844), pp. 5-26; 158-170

FIORELLI 1994

G., FIORELLI, *Appunti Autobiografici*, a cura di S. De Caro, Napoli, 1994

FLAUBERT 1974

G., FLAUBERT *Correspondance*, a cura di Jean Bruneau, vol I, Paris, 1974

FUSCO 1997

F., FUSCO, *Le arti alla corte dei Borbone di Napoli nella prima metà dell'Ottocento: le fonti documentarie*, in *Civiltà dell'Ottocento. Le arti figurative*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di capodimonte-Caserta, Palazzo Reale, 1997-1998, a cura di N. Spinosa *et alii*, Napoli, 1997, pp. 599-604

FUSCO 1990

F., FUSCO, *Fonti documentarie*, in *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, catalogo della mostra, Napoli, 1990, pp. 441-443

GAGLIARDO 1811

G.B., GAGLIARDO, *Descrizione topografica di Taranto*, Napoli, 1811

GALANTI 1829

G.M., GALANTI, *Napoli e Contorni*, Napoli, 1829.

GALLERIA SANGIORGI 1895

Galleria Sangiorgi, *Vente Fondi*, Catalogo d'asta. Roma, palazzo Borghese 22 aprile- 1 maggio 1895, Roma, 1895

GARCIAE BARRIONUEVO 1616

Garciae Barrionuevo hispani Marchionis Cusani...Panegyricus Illimo. Et Exmo. Dno. Petro Fernandez a castro lemmesium et Andradae Camili... scriptum, Neapolis, 1616

GARGIULO 1864

R., GARGIULO, *Storia e guida del Museo Nazionale*, Napoli, 1864

[I] GIORNALI DI VINCENZO PACETTI 2011

I Giornali di Vincenzo Pacetti, a cura di A. Cipriani- G. Fusconi- C. Gasparri- M- G. Picozzi- L. Pirzio Biroli Stefanelli, Pozzuoli, 2011

GIUCCI 1845

G., GIUCCI, *Notizie biografiche degli scienziati italiani formanti parte del VII Congresso in Napoli*, Napoli, 1845

GIUSTINIANI 1822

L., GIUSTINIANI, *Guida per lo Real Museo Borbonico*, Napoli, 1822

GOETHE 1816

J.W., GOETHE, *Italienische Reise*, 1816, ed. cons., *Viaggio in Italia*, Milano, 1990

IMBRIANI 1848

P. E., IMBRIANI, *Due rapporti al Re del Ministro dell'Istruzione Pubblica, Decr. 2 maggio 1848, per i quali viene istituita una Commissione per la riforma dell'Istituto di Belle Arti*, Stamperia Reale, Napoli, 1848.

JESTAZ 1994

B., JESTAZ, *L'inventaire du Palais et des propriétés Farnèse à Rome an 1644*, avec M. Hochmann et P. Sénéchal, Roma, 1994

[VON] KOTEBUE 1806

A., VON KOTEBUE, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, Paris, 1806

LADY MORGAN 1821

LADY MORGAN, *L'Italie par Lady Morgan*, Paris, 1821

LALANDE DE 1786

LALANDE, J.H., DE, *Voyage d'un français en Italie dans les années 1765 et 1766 ...*, 8 vol., Paris, 1769, ed. cit., 9 vol., Paris, 1786

LETTERA DI DORILLO DAFNEO 1975

Lettera di Dorillo Dafneo [G. Dalla Torre Rezzonico] a Diodoro Delfico [Saverio Bettinelli], Napoli, 1975

LETTERE DI FERDINANDO IV

Lettere di Ferdinando IV alla Duchessa di Floridia. 1820-1824, a cura di S. Di Giacomo, Milano, 2 vol.

LETTRES ADRESSÉES AU BARON FRANÇOIS GÉRARD 1886

Lettres adressées au Baron François Gérard peintre d'histoire par les artistes et les personnages célèbres de son temps. Deuxième édition publiée par le Baron Gérard son neveu et précédée d'une notice sur la vie et les œuvres de François Gérard, son frère, 2 vol., Paris, 1886

LETTRES D'INGRES 1999

Lettres d'Ingres à Marcotte d'Argenteuil, a cura di D. Ternois, in «Archives de l'art français», nouvelle période, XXXV, 1999

LETTRES ET DOCUMENTS 1908-1913

Lettres et documents pour servir à l'histoire de Joachim Murat 1765-1815 publiés par S. A. Le Prince Murat, avec un introduction et des notes par Paul Le Brethon, 8 voll., Paris, 1908-1913

MALLET 1817

G., MALLET, *Voyage en Italie dans l'année 1815*, Paris, 1817

MALPICA 1838

C., MALPICA, *Il monumento modellato da Canova per il marchese Berio*, in «Poliorama Pittoresco», n. 35, 1838, pp. 21-22

MALPICA 1841

MALPICA, C., *Ricreazioni artistiche I*, in «Poliorama Pittoresco», n. 37, 1838, pp. 337-341

C. C., MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, 1678, ed. cit. a cura di G. Zanotti, 2 vol., Bologna, 1841

MARZULLO 1823

F., MARZULLO, *Guida del forestiere per le cose più rimarchevoli della città*, Napoli, 1823

MASSAFRA PORCARO 1978

D., MASSAFRA PORCARO, a cura di, *Inventario dell'archivio privato della famiglia Caracciolo di Torchiarolo*, Roma, 1978

MAZZINGHI 1817

J., MAZZINGHI, *A guide to the Antiquities and Curiosities in the City of Naples and Its Environs*, Naples, 1817

MAZZOLENI 1972

J., MAZZOLENI, *Le fonti documentarie e bibliografiche dal sec. X al sec. XX, conservate presso l'Archivio di Stato di Napoli*, Napoli, 1972

MÉMOIRES DE LA REINE HORTENSE 1927

Mémoires de la reine Hortense, publiées par le prince Napoléon avec notes par Jean Hanoteau, 3 vol., Paris, 1927

NAPIER 1855

F., NAPIER, *Notes on modern painting*, London, 1855, ed. cons.: *Pittura napoletana dell'Ottocento*, a cura di S. D'Ambrosio, Napoli, 1956

NECROLOGIO 1851

Necrologio di Nicola Santangelo, in «Giornale del Regno delle Due Sicilie», n. 274 (17 dicembre 1851), p. 1077

NOAILLY 1842

L.-C., NOAILLY, *Voyage en Italie (1812)*, Paris, 1842

NOBILE 1845

G., NOBILE, *Napoli e luoghi celebri delle sue vicinanze*, Napoli, 1845

NECROLOGIO 1852

Necrologio di Nicola Santangelo, in «L'Omnibus», XX, n. 27, (24 gennaio 1852), p. 25

NOTAMENTO 1843

Notamento ed estimazione della quadreria del fu sig. Giacomo Lazzari fatta dal pittore sig. Aniello D'Aloysio, Napoli, 1843

ODIER 1993

A., ODIER, *Mon voyage en Italie 1811-1812*, a cura di D. Vaj, Genève, 1993

ŒUVRE DU B[AR]ON FRANÇOIS GÉRARD 1852-1857

Œuvre du B[ar]on François Gérard, 1789-1836, 3 vol., Paris, 1852-1857

ORLOFF 1823

G., ORLOFF, *Essai sur l'histoire de la peinture en Italie, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, 2 vol., Paris, 1823

PEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI 1863

Pel Museo Nazionale di Napoli contro il duca d'Ascoli Sebastiano Marulli e principe di Sant'Angelo, Napoli, Angelo della Croce, 1863

PERRINO 1830

M., PERRINO, *Dettaglio di quanto è relativo alla città di Napoli dalla sua origine sino al presente*, Napoli, 1830

PETIT-RADEL 1815

P., PETIT-RADEL, *Voyage historique, chorographique et philosophique dans les principales villes de l'Italie, en 1811 et 1812*, 3 vol., Paris, 1815

PIOVENE 1724

P., PIOVENE, *I Cesari in metallo mezzano e piccolo raccolti nel Museo Farnese*, 9 vol., Parma, 1724

PRINCIPALI EDIFICI 1850

Principali edifici della città di Napoli descritti da Vincenzo Corsi, Napoli, 1850

PROGRAMMA PER LA EDIFICAZIONE 1815

Programma per la edificazione della chiesa di S. Francesco di Paola, in «Giornale delle Due Sicilie», Napoli 7 settembre 1815, n. 93

REAL MUSEO BORBONICO 1824-1857

Real Museo Borbonico, 16 vol., Napoli, 1824-1857

REGALDI 1841

G., REGALDI, *Il Museo Santangelo. Versi di Giuseppe Regaldi*, Napoli, 1841

RICCIARDI 1873

G., RICCIARDI, *Memorie autobiografiche d'un Ribelle*, Milano, 1873

ROMANELLI 1815

D., ROMANELLI, *Napoli antica e moderna dedicata a S. M. Ferdinando IV re delle Due Sicilie*, 2 vol., Napoli, 1815

ROSSINI NELLA VILLA BARBAJA 1938

Rossini nella villa Barbaja a Posillipo, in «Poliorama Pittoresco», 1838, p. 385

SASSO 1858

C. N., SASSO., *Storia de' Monumenti di Napoli e degli architetti che li edificavano dal 1801 al 1851*, Napoli, 1858, 2 vol.

SCARAMUCCIA 1905

L., SCARAMUCCIA, *Le finenze de' pennelli italiani*, Pavia, 1674, ed. cit. : Milano, 1905

SIGISMONDO 1788-1789

SIGISMONDO, G., *Descrizione della città di Napoli e i suoi borghi*, 3 vol., Napoli, 1788-1789

SPIEGAZIONE DELLE OPERE 1809

Spiegazione delle opere di Pittura, Scultura, Architettura ed Incisione esposte nelle stanze del Campidoglio il dì 19 Novembre 1809, Roma, 1809

SPINAZZOLA 1899 A

V., SPINAZZOLA, *Note e documenti sulla fondazione, i riordinamenti e gli inventari della R. Pinacoteca del Museo Nazionale*, «Napoli Nobilissima», VIII, 1899, pp. 45-48, 60-62, 76-78.

SPINAZZOLA 1899 B

V., SPINAZZOLA, *La R. Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli. Secondo contributo al riordinamento (1815-1870)*, Trani, 1899

SPINAZZOLA 1899 C

V., SPINAZZOLA, *Ricordi e documenti inediti della Rivoluzione Napoletana del 1799 conservati nel Museo Nazionale di S. Martino*, in «Napoli Nobilissima», Napoli, 1899, vol. VIII

STENDHAL 1826

STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, Paris, 1826 ; ed. cons. Paris, 2013

STRAZZULLO 1976-1977

F., STRAZZULLO, *Lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca palatina di Caserta*, 3 vol., Galatina, 1976-1977

VALÉRY 1842

A. C., VALÉRY, *Voyages historiques, littéraires et artistiques en Italie*, Bruxelles, 1838, ed. cons. Bruxelles 1842

VALÉRY 1854

A. C., VALÉRY, *Naples et ses environs*, Bruxelles, 1854

VASI 1816

M., VASI, *Itinerario istruttivo da Roma a Napoli*, Roma, 1816

VIAGGIO IN ITALIA 2004

Viaggio in Italia di una donna artista. I "Souvenirs" di Elizabeth Vigée Le Brun 1789-1792, a cura di F. Mazzocca, Milano, 2004

VIVANT DENON 1999

Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire. Correspondance (1802-1815), a cura di M.-A. Dupuy, I. Le Masne de Chermont, E. Williamson, Paris, 1999

VON DER RECKE 1815-1817

VON DER RECKE, E., *Tagenbuch einer reise durch einen Theil Deutschland und durch Italien*, Berlin, 1815-1817

WINCKELMANN 1961

J. J., WINCKELMANN, *Lettere italiane*, a cura di G. Zampa, Milano, 196

SADE, D.A.F DE 1993

SADE, D.A.F. DE, *Opere complete. Viaggio in Italia (1776)*, a cura di B. Cagli, Roma, 1993

La collezione di Leopoldo di Borbone, Principe di Salerno (1790-1851): la formazione e i collezionisti del suo tempo.

Indice

INTRODUZIONE

1. La vita di Leopoldo di Borbone principe di Salerno	pag. 1 - 26
2. Leopoldo di Borbone e i suoi tempi	pag. 27 - 61
2.1 Il milieu artistico e le istituzioni culturali dal “decennio francese “ alla Restaurazione borbonica	pag. 27 - 50
2.2 La stampa periodica dell’epoca borbonica	pag. 50 - 58
2.3 I salotti e i caffè. Pag 58 - 61	pag. 58 - 61
3. Collezioni e collezionisti	pag. 62 -165
3.1 Le collezioni aristocratiche	62-88
3.2 Gli Imprenditori	88-107
3.3 <i>La Pinacoteca Santangelo</i>	108-126
3.4 <i>La quadreria Capecelatro</i>	126-154
3.5 <i>Alcune considerazioni sull’orientamento dei collezionisti.</i>	154-165
4. Le origini della quadreria di Leopoldo di Borbone	166-239
4.1 la Collezione Farnese. Dalle raccolte di famiglia alla formazione del Real Museo Borbonico	168-188
4.2 I quadri Farnese della collezione di Leopoldo di Borbone	188-191
4.3 <i>Gli acquisti romani di Domenico Venuti.</i>	191-205
4.4 <i>I quadri moderni – pittori di carolina</i>	205-231
4.5 Altri quadri “moderni”:Luis Nicolas Lemasle, “Pittore del Principe di Salerno”.	231-239
5. Il Palazzo Salerno	240-265
5.1 La genesi del palazzo	240-249
5.2 <i>Il Palazzo del Principe di Salerno</i>	249-251
5.3 Il Principe di Salerno e gli arredi di Carolina di Murat	251-263
5.4 La disposizione dei quadri	263-265
6. 1830: il trasferimento della galleria al Real Museo Borbonico	266-286
6.1 <i>Il sequestro</i>	266-286
7. 1852- 1854: la vendita della collezione.	287-315
7.1 L’acquisto del Duca D’Aumale e la dispersione dei dipinti “moderni”	311-315
Conclusioni	316-319
Bibliografia	320