

Le “Biennali” borboniche 1826-1859

di Paola Meneghello

da “Orsola Faccioli e Antonio Licata, una coppia di artisti”

La Reale Accademia di Belle Arti, luogo esemplare delle tendenze artistiche e dei valori culturali dominanti all'epoca della dinastia borbonica nell'area geografica del Regno delle Due Sicilie in coincidenza con la costituzione della Repubblica Partenopea (24 gennaio 1799), durata soltanto cinque mesi, aveva sospeso ogni forma d'insegnamento. Questa stasi, durata fino al 1803, ebbe tuttavia conseguenze salutari, poiché determinò, un decennio dopo, l'attuazione di riforme molto importanti per la vita artistica e culturale del paese che portarono alla successiva riorganizzazione dell'ordinamento didattico ed amministrativo dell'Istituzione accademica, approvata con R.D. 2 marzo 1822 e poi rimasta in vigore salvo lievi modifiche, fino alla fine del primo decennio della seconda metà del secolo. Così l'architetto e scenografo toscano Antonio Niccolini, in qualità di neoeletto presidente della Reale Accademia, veniva a consolidarne il primato in tutti i settori delle discipline didattiche e nello stesso tempo campo della promozione artistica. Particolarmente sensibile alle idee del nuovo orientamento riformistico si dimostrò Francesco I che, appena assunto il trono, decise di istituire sull'esempio dei Salons francesi, esposizioni periodiche di belle Arti nelle quali poter concentrare tutte le esperienze figurative contemporanee utili agli artisti per il confronto e l'emulazione. Dopo l'esposizione inaugurale dell'ottobre del 1826, un nuovo decreto emanato il 2 marzo del 1827, venne prontamente a stabilire l'esigenza di una scadenza non più annuale, secondo quanto contemplato nella precedente delibera, ma biennale poiché i pittori abbisognavano di un arco di tempo maggiore per poter presentare nuove opere consone all'aspettativa accademica. Le cosiddette “Biennali”, importante momento espositivo per gli allievi dell'Istituto, gli allievi pensionati a Roma, gli artisti italiani e stranieri residenti a Napoli, i docenti titolari di cattedra ed i professori “onorari” cioè quegli artisti non integrati nell'organico della scuola, ma i cui meriti professionali erano stati unanimemente riconosciuti dall'Istituzione accademica, ebbero una periodicità pressoché regolare fino all'Unità d'Italia. Pronte ad accogliere, come si è andato accennando, tutti i settori della produzione artistica contemporanea, compresi quelli legati alle arti minori (paesaggio, ritrattistica, raffigurazioni di genere popolare, nature morte), le “biennali” registrarono sin

dalla prima mostra un numero notevole di pittori impegnati nella realizzazione di grandi quadri di storia, il genere artistico più rispondente ai dettami accademici della grande arte.

Salvo qualche sporadica eccezione, la produzione storica ritenuta migliore confluiva prontamente nel patrimonio dei beni della Real Casa borbonica, destinati ad arredare le sedi del palazzo di Capodimonte, dei Palazzi Reali di Napoli e Caserta, oltre a quegli edifici “incamerati alla Casa Reale”, cioè di dipendenza dei Borbone, come “il nuovo palazzo a destra della Regia”, più comunemente conosciuto col nome di Reale Foresteria. La nuova generazione dei pittori storici, tra il secondo ed il quarto decennio del secolo, ci rimanda ad artisti di formazione camucciana, quali Natale Carta, Filippo Marsigli, Gennaro Maldarelli, Camillo Guerra, Tommaso De Vivo, Raffele Postiglione, Giuseppe Mancinelli, impegnati in un recupero delle fonti letterarie dell’antichità (Plutarco, Livio), attraverso una rilettura dei grandi maestri del Cinque-Seicento (da Raffaello a Poussin) ed alla luce dei più aggiornati modelli della pittura di storia di matrice davidiana. In questo rigido ambito formativo trova ora adeguata collocazione la figura del più modesto pittore agrigentino Antonio Licata, il cui linguaggio figurativo se pure non raggiunse i vertici qualitativi di un Postiglione o di un Mancinelli, fu comunque testimonianza di un impegno che, lontano dalla più fortunata committenza di corte, condusse a risultati pittorici apprezzabili sul fronte di un rigore della composizione e di un nitore disegnativo di evidente impronta neoclassica. Mentre ai più brillanti Marsigli, Maldarelli, Guerra, De Vivo e Carta saranno affidate le commissioni delle decorazioni ad affresco per le volte di Palazzo Reale ed il ciclo di tele a soggetto religioso da destinare al più importante tempio neoclassico napoletano, la chiesa di San Francesco di Paola, ricordata dal Morelli come l’unico luogo espositivo dell’arte contemporanea esistente a Napoli fino agli anni quaranta, il Licata dovette invece accontentarsi di una committenza religiosa di minor prestigio che lo chiamò ad affrescare “con tinte di effetto scuro ed ombroso” i quattro peducci della cupola della chiesa dell’Ascensione, la parrocchiale di Chiaia che a tutt’oggi dovrebbe custodire, secondo le fonti, anche tre mezze figure ad olio dello stesso maestro raffiguranti San Francesco di Paola, San Giuseppe e San Marco. Se si esclude la fortunata, ma purtroppo breve protezione di Maria Carolina, duchessa di Berry, che affidò al pittore agrigentino l’esecuzione di due grandi figure al vero, un’Addolorata ed una Santa Rosalia, ed un quadro con la Decollazione di San Giovanni, soltanto un collezionismo privato, fatto di nomi sostanzialmente sconosciuti, dovette interessarsi alla sua produzione passata quasi interamente attraverso le periodi-

che occasioni espositive delle “Biennali”. Dopo l’esordio espositivo del 30 maggio del 1833 con *Mezza figura al naturale*, *Vecchio con ragazzo* e *Due ragazzi uno de’ quali ha un cane fra le braccia*, il giovane alunno propose, due anni dopo, nelle sale del Palagio del Real Museo Borbonico la creazione di *Adamo*, il *Figliuol prodigo* che ritorna fra le braccia di suo padre ed una tela rappresentante *Tobia* dopo aver preso il pesce nel fiume Tigri lo mostra all’arcangelo San Raffaele. “In giorni pieni di travaglio, pieni di ruina e di lutto” quando “pochi palagi vi ebbero, poche abitazioni donde non uscisse”, a causa della terribile pestilenza, “qualche doloroso tributo alla morte” il Licata non mancò comunque di partecipare alla successiva “Biennale” del 1837. Un tentativo di risalire all’unico dipinto del maestro esposto in quell’occasione, un *Gladiatore moribondo* poi entrato in possesso dell’Università di Catania per vie ancor oggi ignote, non ha purtroppo dato i frutti sperati. Andava annotando Vincenzo Torelli in un articolo critico sulla Mostra borbonica del 1839 che il Licata “è un giovane di molto studio ed amore per l’arte. Tutto ciò che fa è fatto per principi, e non manca mai di ragionamento nelle sue cose, il che può riuscire in lui, come in tutti spesso non favorevole alla propria volontà”. “E pur bello”, aggiungeva inoltre, il soggetto del suo unico lavoro esposto a questa “Biennale”, già nella collezione del nipote del Re, raffigurante “la dispensa dell’elemosina dei padri cappuccini propriamente di Sessa”. Sulla soglia della “porteria del convento il priore distribuisce il brodo e’l pane ai poveri, e questa pietà e la gran varietà che ne risulta e le varie miserie dei poverelli sono bellamente trattate, distinte e sentite. Questo giovane artista è degno di miglior fortuna, e non mancherà occasione e tempo, il cui il suo valore potrà senza ostacoli di palesarsi o farsi considerare. Le “Biennali” continuando con ritmo periodico aveva raggiunto ben presto il risultato d’invogliare un collezionismo privato, fino ad allora poco partecipe alle vicende contemporanee, che il diplomatico inglese Francis Napier seppe delineare con sensibilità e precisione durante il suo servizio presso la corte borbonica attorno alla metà del secolo. Se il principe Ruffo di Sant’Antimo, unica eccezione, rivaleggiava con la Casa Reale nell’acquisto di grandi quadri di storia, le forme artistiche ritenute minori furono invece apprezzate da un collezionismo di estrazione aristocratica che annoverava i nomi di Francesco Berio (committente del Canova assieme ai Marulli d’Ascoli), del principe di Fondi (possedeva tele di Granet, Vervloet e ben dodici dipinti dello Smargiassi), di Francesco Sant’Angelo (la cui raccolta di antichità, gemme, monete e vasi venne incrementata dal figlio Nicola soprattutto con bozzetti di pittori contemporanei), di Antonio D’Aquino duca di Casarano (con opere del Carta, del Girgenti e del Benve-

nuti), di Ambrogio Caracciolo di Torchiolo, del duca di Teranova principe di Gerace e del marchese Ala che “sebbene milanese di nascita, con la residenza e le compere ha fatto quanto ogni altro mecenate napoletano per incoraggiare le arti” e pare abbia acquistato, oltre ad un dipinto del più famoso Mancinelli, anche tre tele non diversamente specificate della moglie del Licata, Orsola Faccioli, esposte alla Regia Accademia di Perugia.

Dopo una breve pausa espositiva tra il 1841 ed il 1843 l'artista agrigentino, pensionato a Palazzo Farnese, inviò alla “Biennale” del 1845 due saggi raffiguranti un San Giovambattista sedente predica nel deserto e la Incoronazione della SS. Vergine di Monteluca tratta da Raffaello. Denominato altresì Perfezionamento degli Studi d'Arte a Roma, l'Istituto del Pensionato, ridefinito agli articoli VII, VIII e IX del nuovo Statuto accademico approvato con R.D. 2 marzo 1822, offriva ai sei allievi più meritevoli dell'Accademia Napoletana, rispettivamente due per la pittura, due per la scultura e due per l'architettura, l'opportunità di approfondire per quattro anni i moderni orientamenti della cultura neoclassica attraverso l'osservazione diretta dei modelli antichi studiati dal vero presso musei e gallerie romane. Prolungato con R.D. 27 luglio 1842 il corso degli studi di un biennio, gli studenti che adesso potevano risiedere anche oltre il “Faro”, dovevano viaggiare nel primo anno per il Regno, risiedere a Roma nei successivi cinque e visitare l'Italia superiore nell'ultimo ai fini di osservare quanto di classico essa poteva offrire.

Se il Licata avesse conosciuto nel sesto ed ultimo anno del pensionato la pittrice vicentina Orsola Faccioli, ipotesi peraltro non improbabile dato l'obbligo appena accennato di un viaggio studio nell'Italia settentrionale, non si riesce comunque a chiarire come l'artista siciliano possa essere stato accettato alla scuola di Perfezionamento mancando di un requisito indispensabile: l'età massima di ventott'anni.

Dopo la nascita a Roma del primogenito Augusto il 31 agosto del 1851, rientrò nella città partenopea presentandosi alla “Biennale” dell'ottobre dello stesso anno con Santa Maria Maddalena a mezza figura, Giobbe schernito dalla moglie viene confortato dagli amici ed un dipinto entrato a Palazzo Reale per probabile acquisto borbonico raffigurante l'Angelo della pace.

Fu questa una delle prime occasioni espositive, al di fuori dell'alunnato accademico, anche per la Faccioli che prese una Veduta dell'isola di San Giorgio in Venezia giudicata pregevole per la “fattura robusta e commendevole”. Siamo nel periodo immediatamente successivo al fermento liberale del 1848. La coscienza della nuova generazione dei pittori degli anni quaranta, Domenico Morelli, Saverio Altamura e i fratelli Palazzi, insofferenti per l'ormai anacroni-

stica preparazione accademica accusata di non saper istruire alla diretta conoscenza dei grandi maestri del passato, si andava educando al precetto antiaccademico, propugnato dagli scritti teorici del De Napoli e del Bonolis, “che bisognasse copiare tutto dal vero e osservare le tonalità del chiaroscuro e nel colore”. Lamentava con amarezza il Morelli: “Anche il modo di studiare era, in Napoli, tanto diverso. A noi, infatti, s’insegnava la pittura, facendoci copiare solamente statue e gessi, senza darci alcuna cognizione della pittura antica; imparavamo, cioè, la pittura studiando sulla scultura, e senza aver modo di formarci quel gusto pittorico, che viene dalla continua osservazione e dallo studio delle antiche pitture”. Metodi didattici che divergevano sostanzialmente da quelli praticati a Roma dove “tutti studiavano non solo all’Accademia, ma sui quadri degli antichi maestri dell’arte”. Prima che gli eventi del 1848 limitassero considerevolmente la possibilità di studio fuori Roma, la differenza veniva rimarcata nel giro degli stessi pittori napoletani, soprattutto a confronto di coloro che come il Licata avevano potuto godere del privilegio di contemplare la propria formazione artistica studiando quelle antiche “meraviglie” che esse solo potevano alimentare il genio ispiratore per una produzione di qualità autentica.

Alla successiva “Biennale” del 1855 l’artista agrigentino, già professore “onorario” dell’Istituto di Belle Arti, propose un “bel” Ritratto virile a mezza figura ed una pregevole tela di notevole dimensioni raffigurante San Paolo confonde e fa perdere la vista al mago Elima (Napoli, in deposito esterno presso Castel Sant’Elmo), ma furono gli Iconoclasti del Morelli a catturare con sorpresa l’attenzione dei visitatori. “Era una pittura assai robusta, non dorata, ma spinta nei colori e grigia nelle tinte fondamentali e di una superficie grezza, che lasciava vedere il lavorio dei ruvidi pennelli. Però allontanandosi di qualche metro dal quadro, l’effetto era sbalorditivo: un rilievo da far sembrare le figure vive e dei colori che non si trovavano i simili in tutta la Esposizione; quelli somigliavano ai colori dei mosaici bizantini ed il quadro era bizantino. Quegli scalini di pietra grigia, che evidenza! Quella testa del monaco pittore, che impressione!”. In quest’occasione la signora Licata ricevette gli elogi del critico Stanislao D’Aloe per aver esposto assieme ad un Interno del coro dei Cappuccini in Roma “bellissimo di vita e di situazione”, due pregevoli lavori “fatti con disegno assai corretto, con verità sorprendente e con trasparenza e fusione grande di colore”: una Veduta del Cadore nelle Alpi (Vicenza, collezione privata) ed una tela rappresentante la Città di Vicenza presa dal fiume Bacchiglione, purtroppo non rintracciata, dove “molti edifici... si alzano in bell’ordine di prospettiva...”. Qui ancora fortemente vincolata alla cultura arcadica del paesaggio veneto

settecentesco, da Zais a Zuccarelli, l'artista vicentina andrà aggiornandosi già a partire dall'ultima Mostra borbonica del 1859 sulle istanze rivoluzionarie di quel linguaggio figurativo che da oltre un decennio stava preparando all'avvento della grande e fortunata stagione del verismo. Si può quindi ipotizzare che la Faccioli abbia permeato di un lieve intento realista, non solo l'Interno del cortile di Palazzo Serra di Cassano, nato sotto la suggestione dell'allora trionfante gusto troubadour, ma anche l'altro dipinto esposto rappresentante la Scalinata del palazzo Farnese in Roma. In quest'occasione il marito propose Gesù che benedice i fanciulli (Caserta, in deposito esterno presso la Prefettura), Morte di San Francesco d'Assisi, San Francesco d'Assisi portato in gloria ed orante e la Famiglia Foscari nel carcere.

Chiuse le "Biennali" borboniche dopo quasi trentacinque anni di ininterrotta attività, le quali avevano fatto di Napoli la sede espositiva privilegiata nel Regno delle Due Sicilie, gli artisti napoletani andavano attendendo con trepidazione il grande momento della prima Esposizione nazionale di Firenze all'indomani della raggiunta unità. Quel linguaggio figurativo asserirà più tardi il Morelli rappresentò una "rivoluzione per il resto degli artisti italiani, che vedevano l'arte nostra per la prima volta". "E fu tale l'impressione" provata dal pittore modenese Adeodato Malatesta che abbracciandomi disse "mi farò daccapo vedrai; è vero che parva favilla gran fiamma seconda".